

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*ŒDIPE ROI*, RECHERCHE-CRÉATION D'UN  
DISPOSITIF SCÉNIQUE IMMERSIF ET  
EXPÉRIENTIEL

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

RICARD SOLER MALLOL

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

# REMERCIEMENTS

Merci cher spectateur.

Merci chère spectatrice.

C'est pour nous que je fais du théâtre.

Merci.

Nous sommes tous des spectateurs; notamment l'équipe qui a rendu possible cet essai scénique.

À ceux qui se sont impliqués dans le processus, à ceux qui ont embarqué dans ce voyage avec moi, merci. Merci à tous.

À mes amis, à mes colocs, à ma famille, à ma directrice et à tous ceux qui m'ont accompagné pendant ces deux ans de maîtrise, merci.

Gràcies.

# TABLE DE MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
0.1 Méthodologie.....	3
CHAPITRE I	
VERS UNE MISE EN SCÈNE CONTEMPORAINE D'ŒDIPE ROI.....	5
1.1 Une lecture d'Œdipe Roi.....	5
1.1.1 La mondialisation, le fléau aujourd'hui.....	6
1.1.2 Œdipe, le citoyen contemporain.....	9
1.2 La tragédie comme acte théâtral aujourd'hui.....	10
1.3 Vers un dispositif scénique.....	12
1.4 Pour une mise en scène axée sur les spectateurs : quelques exemples.....	14
1.5. Pour un dispositif basé sur l'usage de la technologie.....	17
CHAPITRE II	
UNE REMÉDIATION DE LA TRAGÉDIE ŒDIPE ROI.....	21
2.1 L'Immersion dramaturgique.....	23
2.1.1 L'adaptation dramaturgique.....	24
2.1.2 L'immersion sonore.....	26
2.1.3 L'immersion dans les dialogues.....	27
2.2. L'immersion physique .....	31
2.2.1 L'espace fictionnel : la sphère publique.....	31
2.2.2 Un espace scénique immersif.....	32



2.2.3 Une immersion à travers la technologie.....	38
2.2.4 Un dispositif immersif non illusoire.....	39
2.3 Un dispositif qui valorise la présence des spectateurs.....	40
2.3.1 Un dispositif technologique intermédial.....	41
2.3.2 Pour un chœur d'Œdipes.....	43
2.3.3 Création d'un groupe via un dispositif spatial spécifique.....	45
2.4 Une remédiation d' <i>Œdipe Roi</i> .....	47
CHAPITRE III	
LE PROCESSUS DE RECHERCHE-CRÉATION.....	49
3. 1 Le processus de recherche-création.....	49
3.1.1 Un processus de recherche-création planifié.....	49
3.1.2 Une étape préalable : du spectateur participatif au spectateur actif.....	51
3.1.3 Cinq étapes de création.....	53
3.1.4 Un processus confronté au public.....	62
3.1.5 Réflexions sur le processus de création.....	65
3.2 Drame autoethnographique.....	66
3.2.1 Introduction.....	66
3.2.2 Scène 1 : préparation du test.....	67
3.2.3 Scène 2 : le test.....	69
3.2.4 Scène 3 : prise de décisions et pensées désordonnées.....	79
CONCLUSION.....	84
BIBLIOGRAPHIE.....	89
ANNEXE A	
ADAPTATION DU TEXTE D' <i>ŒDIPE ROI</i> .....	99

ANNEXE B	
TEXTE TEST 2.....	126
ANNEXE C	
RETOUR DES SPECTATEURS PAR COURRIEL APRÈS LE TEST 2.....	137
ANNEXE D	
LE RETOUR DES SPECTATEURS.....	145

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Photographie de Patrice Tremblay de l'espace scénique.....	35
2.2. Image-schéma de l'espace scénique.....	37

## RÉSUMÉ

Dans le cadre de cette recherche-création, il a été question de créer un dispositif scénique immersif pour une mise en scène de la tragédie d'*Œdipe Roi* de Sophocle. L'objectif final était de proposer une rémédiation de la tragédie comme l'entendent Bolter et Grusin, c'est-à-dire de reconfigurer la façon de mettre en scène la tragédie grâce à l'hybridation des différents langages scéniques utilisés.

Ce projet qui relève de la mise en scène s'  st caractérisé par une immersion au cœur de l'espace dramaturgique. En partant d'une lecture de la tragédie liée au contexte contemporain, j'ai voulu proposer à chaque spectateur une expérience théâtrale en l'invitant à adopter le point de vue d'Œdipe. Ainsi, en étant placé au centre, dans la posture d'Œdipe, le spectateur occupait le rôle principal dans la mise en place de ce dispositif. Cependant, il s'agissait d'aller plus loin encore et de proposer une expérience à l'ensemble des spectateurs.    partir de la notion de chœur de Barthes, j'ai considéré l'ensemble du public comme un chœur d'Œdipes; un chœur qui devrait faire consciemment le partage de l'expérience théâtrale.

Ce dispositif est basé sur le concept d'installation scénique qui, au moyen de la technologie, a mis en scène des comédiens absents durant le temps de la représentation. Il s'agit d'une mise en scène où tous les comédiens sont enregistrés en amont de la présentation. Le héros central est diffusé à travers un système d'oreillettes, tandis que les autres personnages sont présentés sur des écrans de grande taille. En utilisant les potentialités de l'image et du son, j'ai souhaité que le médiateur entre le personnage d'Œdipe et les autres personnages soit le corps du spectateur pour que ce soit lui qui unifie les langages utilisés afin de faire vivre la fiction par le dispositif. Avec ce dispositif, j'ai tenté de donner un rôle actif au public.

En somme, j'ai présenté un dispositif immersif qui alliait la fiction, sa mise en scène interm  diale et l'expérience du public dans le but de proposer une lecture contemporaine d'*Œdipe Roi*.

Mots-clés : Dispositif scénique, installation scénique, intermédialité, tragédie, rémédiation, Œdipe Roi de Sophocle.

# INTRODUCTION

Ma recherche-création s'est voulue une exploration d'un dispositif scénique pour une mise en scène d'*Œdipe Roi* de Sophocle qui propose une inscription différente du public par rapport à l'œuvre : une immersion dans la tragédie grâce à une installation scénique. L'objectif final était de chercher une mise en scène politique de la pièce de Sophocle, où politique est utilisé au sens de Roland Barthes : «comme ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde». (Barthes, 2014, p. 200) Le théâtre comme acte politique doit poser à maintes reprises des questions ouvertes sur notre condition humaine et notre condition d'être social. Le théâtre, étymologiquement lieu d'où l'on voit, peut être un espace de partage et de réflexion communautaire à travers le regard et l'expérience. Je crois à la re-présentation du mythe d'*Œdipe Roi*, héritage fondamental de notre culture, comme à une façon de construire cet espace de partage et de réflexion sur les valeurs de notre société. En effet, la tragédie d'*Œdipe Roi* représente pour moi une matière textuelle qui pose des questions sur notre place sociale comme individus. Pris par l'envie de mettre en scène ce texte, il s'agissait donc de rechercher une nouvelle façon de le représenter.

Mon parcours comme metteur en scène se caractérise par la recherche des formes scéniques théâtrales qui déplacent le spectateur d'une relation conventionnelle avec l'œuvre vers un type de réception qui lui offre un autre regard et une expérience différente. «C'est la manière dont le récepteur peut s'inscrire dans l'œuvre qui, en tant qu'elle institue un rapport à autrui, est proprement politique.» (Servais, 2013, p.178). Penser la relation entre l'œuvre et les spectateurs prend une place très importante dans ma démarche artistique. Chaque proposition scénique veut offrir aux spectateurs une relation par rapport à l'œuvre selon le sujet traité. Ainsi, à la génèse de chacun de mes projets, il y a la réflexion sur la position des spectateurs dans l'espace scénique (soit intérieur ou extérieur).    mon avis, chaque mise en scène doit

proposer une approche particulière et spécifique entre l'œuvre et les spectateurs. Cette maîtrise s'intéresse au rôle du public dans la mise en scène. Pour ce faire, j'ai considéré le public comme le personnage principal de cette recherche-crédation et, en conséquence, j'ai articulé tous les langages scéniques pour leur proposer cette place particulière.

En d'autres termes, j'ai voulu proposer une remédiation de la tragédie *Œdipe Roi* axée sur la réception des spectateurs. J'utilise le mot remédiation selon l'acception de Bolter et Grusin (Bolter et Grusin, 1999), c'est-à-dire une reconfiguration de la tragédie comme média pour remodeler l'expérience de l'œuvre par les spectateurs. J'ai tenté de pousser le public à se réappropriier le mythe par une nouvelle relation avec cette tragédie. Quel type de dispositif scénique peut amener le public à vivre comme une expérience la tragédie de Sophocle?

Dans le premier chapitre, j'ai étayé ma lecture de la tragédie de Sophocle. Comme je l'exposerai, le tragique contemporain se joue dans chaque citoyen, dans le conflit entre l'individu et la société et dans la sensation d'être seul dans un ensemble. Ma lecture d'*Œdipe Roi* se base sur une corrélation entre la position du héros et celle du citoyen contemporain. Ainsi, j'ai cherché à ce que les spectateurs s'identifient avec la trame du personnage d'Œdipe. De plus, j'ai cherché à souligner le caractère public de l'enquête d'Œdipe : la pièce dévoile le processus de la prise de conscience d'Œdipe vers la compréhension de sa fatalité tragique face à la cité rassemblée. Je situe donc le public au cœur de ma démarche artistique en l'identifiant en même temps comme Œdipe et comme citoyen. Autrement dit, les citoyens-spectateurs occupent la place de l'Œdipe contemporain.

Encore dans ce chapitre, j'ai développé le concept de dispositif, notion qui est à la base de ce projet de recherche-crédation pour, ensuite, aborder l'état de la question en ayant recours à plusieurs pièces artistiques et formes scéniques qui m'ont inspiré et qui sont en lien avec mes objectifs de recherche.

Au sein du deuxième chapitre, j'ai établi un dialogue entre ma lecture de la tragédie de Sophocle, ma proposition scénique et les références théoriques sur lesquelles je me suis basé pour proposer une mise en scène contemporaine axée sur l'immersion. Ainsi, j'ai développé la conception de ce dispositif autour de deux pôles : l'inclusion du public dans la mise en scène et l'usage intermédial de la technologie sur scène. En même temps, j'ai explicité les décisions prises à propos de chacun des langages scéniques impliqués dans la recherche-crédation de ce dispositif scénique.

Le troisième et dernier chapitre est consacré à expliquer les particularités de mon processus de recherche-crédation. Celui-ci est caractérisé par l'inclusion du public tout au long des laboratoires et étapes de création que j'ai réalisés. Pour mieux exprimer les singularités du processus, j'ai développé ce chapitre en plusieurs sections en essayant de montrer différents points de vue de celui-ci. Ainsi, d'un côté j'ai décrit chacune des étapes dont j'ai divisé le processus, pour ensuite présenter sous une forme de drame, une de ces étapes.

À la fin de ce mémoire, il y a les annexes qui incluent l'adaptation du texte que Andréane Roy et moi avons fait ainsi que le texte utilisé pendant une étape du processus de recherche-crédation, quelques images du dispositif et le retour des spectateurs lors de présentations finales. Le lecteur peut aussi voir la captation vidéo à : <https://www.youtube.com/watch?v=n37ppB1m524>.

## **0.1 Méthodologie**

La méthodologie adoptée pour cette recherche-crédation suit une démarche heuristique avec une collecte de données ethnographiques. «L'aller-retour récurrent entre des mouvements d'exploration et de compréhension [qui caractérise l'heuristique] rejoint directement les allers-retours entre les modes de pensée expérientiels et conceptuels qui particularisent la pratique artistique.» (Tremblay et Gosselin, 2008, p. 59) Ainsi, pendant le processus de cette recherche-crédation, j'ai eu un dialogue constant entre une approche théorique interdisciplinaire et l'analyse des laboratoires pratiques. Étant

donné que j'ai cherché à proposer une expérience aux spectateurs, au fur et à mesure que j'ai avancé dans la création, j'ai fait des essais visant à tester et à évaluer ma démarche. Une collecte de données ethnographiques, c'est-à-dire «de données empiriques issues d'une présence sur le terrain pour répondre à la question [de recherche]» (Fortin, 2006, p. 99) m'a permis d'analyser et de faire évoluer ma recherche à partir des retours du public et de mes propres analyses autopoïétiques à chaque étape de création. Principalement, il s'agit d'enregistrements vidéo des discussions qui ont eu lieu après chaque test, des données consignées par écrit que j'ai fait dans mes cahiers de pratique, et des nombreux courriels que j'ai échangés avec tous mes interlocuteurs.

Dans le troisième chapitre, j'expliquerai les différentes étapes de création qui nous ont permis, toute l'équipe de conception et moi, d'arriver à la formulation finale présentée. Ainsi, j'expliciterai la manière dont j'ai planifié le processus de recherche-crédation à partir de la réalisation de plusieurs tests devant un public restreint, avant d'en arriver à la présentation finale. Puisque mon travail est centré sur la réception expérientielle de la tragédie, j'ai conçu le processus de recherche-crédation comme un dialogue continu avec plusieurs interlocuteurs. D'abord, je me suis entouré d'une forte équipe de conception, laquelle s'est engagée avec moi dans la recherche de cette remédiation d'*Œdipe Roi*. Mais j'ai aussi pu compter sur un groupe de spectateurs qui ont accepté d'expérimenter les différents essais proposés. Les deux groupes sont devenus des sortes «d'amis» ou de compagnons de création. Ils ont été des interlocuteurs privilégiés avec qui j'ai pu avoir des «entretiens [...] sur plusieurs des quatre plans suivants — intellectuel, fantasmatique, affectif, narcissique» (Anzieu, 1981, p. 114). Grâce à la compilation des données composées par les voix de ces interlocuteurs, j'ai pu élaborer le quatrième chapitre de ce mémoire.



# CHAPITRE I

## VERS UNE MISE EN SCÈNE CONTEMPORAINE D'*ŒDIPE ROI*

Outre l'intérêt historique de représenter à nouveau le mythe d'Œdipe, en quoi la tragédie de Sophocle peut-elle toucher encore le spectateur d'aujourd'hui? Selon Lehmann, «dans l'histoire philosophique, le problème est de savoir si les conflits nommés tragiques (voire les conflits entre l'individu et le général, le personnel et le social) sont seulement un phénomène de l'antiquité ou s'ils existent toujours dans la modernité et la postmodernité.» (Lehmann, 2007, p. 227). Dans quelle optique entrevois-je une autre lecture possible d'Œdipe pour qu'elle suscite un intérêt pour le spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle? En quoi *Œdipe Roi* serait-il un classique contemporain? Quelles formes théâtrales pourraient amener à d'autres dynamiques de réception de ce mythe?

Dans ce chapitre, j'explicitai les idées qui ont guidé ma lecture du texte de Sophocle. Celle-ci m'a amené à penser la mise en scène d'*Œdipe Roi* comme la création d'un dispositif théâtral. Ensuite, je parcourrai plusieurs créations qui ont inspiré la recherche-crédation du dispositif scénique et qui portent sur les outils fondamentaux de ma mise en scène : l'usage de la technologie et la place du spectateur.

### I.1 Une lecture d'*Œdipe Roi*

Wiles affirme que : «Greek tragedy took for its subject matter the relationship of individual and polis. » (Wiles, 1997, p. 42) Cependant, concrètement dans la tragédie de Sophocle, quel est le conflit tragique qui peut encore avoir une résonance de nos jours?

Œdipe, le roi de Thèbes, veut réagir pour dégager sa ville du fléau qui l'afflige. Pour la libérer, il faut qu'Œdipe trouve le coupable de ce malheur qui, selon un oracle, est la personne qui a tué l'ancien souverain, Laïos. Œdipe lance un appel public à chercher le coupable et, face à tous les citoyens de Thèbes, mène cette enquête. À travers la pièce, Œdipe découvre que l'assassin qu'il cherche est lui-même, que Laïos était son père et que, de plus, il a épousé sa mère. La pièce dévoile le processus de la prise de conscience d'Œdipe, la compréhension de sa fatalité tragique, laquelle est la cause et la conséquence du malheur de la ville.

Tout synopsis contient déjà une lecture de la pièce, car la réduction de l'argument oblige à choisir parmi tous les passages d'un texte pour en souligner certains. Les points principaux sur lesquels j'ai basé ma lecture de la tragédie sont les suivants. D'abord, il y a un malheur extérieur qui afflige la cité : une situation qui affecte tous les citoyens et qu'ils veulent repousser. Ensuite, Œdipe, comme les citoyens de Thèbes, a lui aussi une volonté de sauver la ville en changeant cet état de fait. De plus, Œdipe mène cette enquête face à tous les citoyens, c'est-à-dire que l'affaire est d'ordre public. Finalement, Œdipe découvre que dans l'origine de ce malheur réside sa propre existence. À mon avis, ces quatre éléments principaux font écho à la situation du citoyen contemporain.

### **1.1.1 La mondialisation, le fléau aujourd'hui**

Quel est le conflit tragique au cœur d'*Œdipe Roi*? Le tragique dans la pièce de Sophocle se joue sur le déphasage irréconciliable entre ce que l'individu a fait sans en être pleinement conscient et ce que ses actes ont provoqué. Je m'appuie sur la lecture de Hegel, qui écrit : «il s'agit [...] de la revendication de ce que l'homme a fait avec une volonté préméditée, en opposition avec ce qu'il a réellement commis, sans le savoir et sans le vouloir, par la volonté des dieux.» (Hegel, 1997, p. 683). On peut donc résumer que le tragique réside dans le conflit entre l'humain et la volonté des dieux. Or, qu'est-ce qu'on entend par la volonté des dieux? On peut alors comprendre cette volonté comme le destin, suivant la formule de Romilly : «Quand ils parlaient

de destin, les Grecs désignaient surtout la réalité, dans la mesure où elle échappe à l'homme.» (de Romilly, 1997, p. 110) Le destin est donc ce qui n'est pas contrôlé directement par l'individu. En m'interrogeant sur les forces qui aujourd'hui désignent la réalité et qui se dérobent à la volonté individuelle, j'ai choisi de faire du social le lieu de la force fatale. C'est pourquoi je me suis inspiré de la philosophie d'Arendt : «le domaine du social [...] est enfin arrivé au point de recouvrir et de régir uniformément tous les membres d'une société donnée.» (Arendt, 1994, p. 80) Ainsi, j'ai interprété le conflit tragique comme l'opposition entre l'individu et l'ordre social.

Selon le sociologue Bauman, avec l'avènement de la mondialisation, qui en sa «signification la plus profonde [...], renvoie au caractère indéterminé, anarchique et autonome des affaires mondiales; à l'absence de centre, de contrôle.» (Bauman, 1999, p. 80), notre société s'est transformée en une société de consommation. Le processus de mercantilisation de la vie qui fonde la mondialisation donne lieu à une influence de tous les aspects de notre vie, notamment notre relation avec l'autre et avec la société. Même si nous nous efforçons de ne pas considérer le monde comme une marchandise, nos actions quotidiennes ne font que renforcer cet aspect de la contemporanéité. La société de consommation est un fléau qui nous domine et, comme dans la tragédie de Sophocle, on ne peut pas y échapper. «La mondialisation ne désigne pas ce que nous [...] voudrions ou espérerions faire. Elle désigne un phénomène qui s'impose à nous.» (Bauman, 1999, p. 81).

Comme le dit Jacques Morel, la tragédie «ne peut naître qu'aux périodes de l'histoire où l'homme reconnaît l'inconfort de sa condition sans consentir à la résignation.» (Morel, 1964, p. 8) À mon avis, il y a un sentiment d'inconfort face au phénomène de la mondialisation et à l'ordre social que celui-ci impose : les conflits actuels dans notre société et les revendications pointent du doigt ce rapport mercantile à l'organisation sociale. Le citoyen qui, de nos jours, ressent la mondialisation comme un fléau, a une volonté soit de changer cet ordre social, soit de s'interroger sur cette situation donnée. Pourtant, et suivant la philosophie d'Arendt, «les choses et les

hommes forment l'environnement pour chacune des activités humaines qui n'auraient pas de sens sans cette localisation; mais l'environnement, le monde dans lequel nous sommes nés, il n'existerait pas sans l'activité humaine qui l'a produit [Ma propre traduction]» (Arendt, 1994, p. 33). En ce sens, la mondialisation n'est qu'un effet des actions humaines. Selon Szondi, «la tragédie ne tient pas à la part d'abomination que le dieu assigne à l'homme, mais au fait que l'homme se procure cette part en agissant.» (Szondi, 2003, 86). En ce sens, ce sont les propres actions humaines qui conduisent à la tragédie et non une force supérieure dotée de pouvoirs surnaturels.

*Œdipe Roi* nous interroge donc sur la conscience et la capacité de l'homme à empêcher une réalité sociale et expose la contradiction entre sa volonté de changer cette réalité et ses actions qui en sont la cause. Ainsi, ma lecture du conflit tragique s'inscrit dans le courant de pensée de Hebbel et Hegel qui : «[voient] dans le principe d'individuation le fondement véritable du tragique.» (Szondi, 2003, p. 52). Cvejić et Vujanović vont encore plus loin avec ces idées politiques en plaçant au cœur de la contradiction notre système démocratique : «Representative democracy enforces individualism as the ideology rooted in the liberal heritage of individual freedom, which has, through the realization of the self, proven to be the best driving force for the free-trade economy.» (Cvejić et Vujanović, 2012, p. 118). Personnellement, je me sens concerné par ces questions politiques, aussi est-ce sur celles-ci que j'ai basé ma lecture contemporaine d'*Œdipe Roi* : la société démocratique contemporaine exalte l'individu et la mercantilisation de notre vie. L'organisation socio-économique dépend des actions de chaque individu, et justement ces actions renforcent l'ordre social établi, le phénomène de la mondialisation qui peut constituer un contexte d'inconfort comme on le trouve dans la tragédie d'*Œdipe*.

En conclusion, si le tragique dans *Œdipe Roi* se joue dans l'opposition entre l'individu et le monde, je pense que le phénomène de la mondialisation désigne une situation analogue à celle qu'on trouve dans *Œdipe Roi* : quand on s'interroge sur les causes qui nous ont amenés à la situation actuelle, on se découvre comme étant

contributeurs de cette situation. Ainsi, je trouve que la mise en scène du texte de Sophocle est une façon de nous interroger sur notre place en tant qu'individus face à l'ordre social contemporain.

### **I.1.2 Œdipe, le citoyen contemporain**

L'élément déclencheur de la tragédie d'Œdipe se trouve être sa volonté à libérer la ville de son malheur. L'*hamartia*, ou acte du héros qui met en mouvement le procès qui le conduira à sa perte, provient du désir de changer la situation établie. Ce désir amène le héros à chercher les causes du malheur qui afflige la cité. Lui qui veut trouver une solution à la situation imposée, en arrive à se retrouver lui-même dans la contradiction : ce sont ses propres actes qui ont provoqué cet état de fait. L'opposition entre la volonté bien intentionnée d'Œdipe de réparer la situation alors que ce sont ses propres actes qui l'ont causé donne lieu au conflit tragique insoluble. Romilly à cet égard pose la question suivante : «Œdipe toucherait-il autant, et agirait-il même comme il le fait, s'il ne sentait, à chaque instant, la responsabilité de la cité?» (de Romilly, 1997, p. 110) En ce sens, Œdipe agit parce qu'il se sent impliqué dans les faits qui marquent le destin de Thèbes. Aussi, en partant de l'identification entre le destin et le social, la question est-elle : est-ce que le spectateur est concerné par l'*hamartia* qui déclenche la tragédie?

Le conflit tragique du héros se joue au sein de chaque individu, car l'enquête sur les malheurs du monde se trouve être finalement, et ce malgré nous, le fruit de notre propre agir. «Dans la société de consommateurs, personne ne peut devenir sujet sans s'être changé au préalable en marchandise. Et aucun sujet ne peut rester sujet sans perpétuellement réanimer, ressusciter et acquérir les capacités requises d'une marchandise commercialisable.» (Bauman, 2008, p. 22) Ainsi, le sujet contemporain est à la fois pris par la situation et contributeur à celle-ci. Selon Lehmann, le pathos de l'individu dans le monde contemporain est absolu parce qu'il ne peut pas s'en séparer. (Lehmann, 2007, p. 232) Comme Œdipe, nous sommes voués à «assumer jusqu'au bout [nos] contradictions et de vivre jusqu'à [notre] mort l'impossibilité de

les résoudre» (Abirached, 1994, p. 27). Dans *Œdipe Roi*, le héros et l'antihéros reposent sur la même figure. Si, par exemple, dans *Antigone* on trouve une personnification du conflit entre la loi de l'homme et la loi de la nature dans les personnages d'Antigone et Créon, ici, ces deux pôles opposés implorent dans un seul personnage : Œdipe. Cette identification des deux figures antagonistes dans la même personne tisse un parallèle avec l'homme contemporain qui vit la contradiction en lui-même.

Il me semble qu'il existe un point de corrélation entre le désir d'Œdipe pour changer la situation dans laquelle la ville est immergée et le sentiment d'un besoin d'agir, vécu par le citoyen de nos jours, face à l'ordre social établi. C'est alors dans cette perspective que le spectateur contemporain peut s'identifier avec les motifs ou *hamartia* qui amènent Œdipe à entreprendre ses actions. Comme Œdipe, je ressens souvent une aversion envers notre contexte socioculturel, et cela me pousse à chercher des actions à mener pour comprendre et changer cette situation. En ce sens, je crois que les actes et conflits d'Œdipe peuvent être compréhensibles pour le spectateur d'aujourd'hui, et j'irais jusqu'à affirmer qu'ils le concernent.

En conclusion, pour moi, la situation du citoyen contemporain est analogue à celle d'Œdipe qui veut agir pour changer la situation dans laquelle est plongée sa ville et qui découvre que ce sont ses actes qui ont provoqué ce fléau. Celui qui veut comprendre, s'interroger et changer le phénomène de la mondialisation découvre alors être dans une contradiction, celui d'être contributeur de cette situation. Autrement dit, il y a une identification entre le citoyen contemporain et Œdipe au sens que les deux se trouvent aussi devant un conflit tragique quand ils s'interrogent sur l'ordre social établi auquel eux-mêmes ont contribué.

## **1.2 La tragédie comme acte théâtral aujourd'hui**

À partir du texte de Sophocle, j'ai démontré que la tension entre le citoyen et le

monde dans *Œdipe Roi* trouve des échos dans le monde actuel. Cependant, à mon avis, la lecture d'un texte dramatique doit aussi tenir compte des conditions d'énonciation de l'acte théâtral. De la même façon que le directeur d'acteurs pense l'action dramatique à partir des éléments textuels et non textuels, comme le langage corporel ou le geste, le metteur en scène doit considérer, en plus du texte, les conditions propres du théâtre grec.

La tragédie, comme fête civique, était un événement public. Plusieurs auteurs mettent en relief la fonction politique des journées dionysiennes : la participation comme collectivité des citoyens de la cité à un acte de réflexion et de construction de la pensée commune. (Barthes, 2002) Comme nous le rappelle Hoffman, dans le théâtre grec, «le public, qui [était] la cité rassemblée, [éprouvait] son identité collective.» (Hoffmann, 1996, p. 18). C'est pourquoi repenser la tragédie aujourd'hui revient à interroger aussi sa fonction politique et donc à reconsidérer la question du collectif dans la mise en scène en créant un dispositif qui rend compte de notre présence commune. Si Olivier Py, à propos de la mise en scène de l'*Orestie* d'Eschyle, dit que le théâtre «rappelle l'être» (Py, 2008), je considère que dans la mise en scène contemporaine de la tragédie, il faut chercher une façon de rappeler la condition de collectif du public athénien, c'est-à-dire rappeler l'être-ensemble. Ainsi, au conflit entre l'ordre social et l'individu qui a émergé de ma lecture d'*Œdipe*, j'ai voulu ajouter une revalorisation de l'être-ensemble grâce aux outils propres à la mise en scène.

De plus, dans le texte de Sophocle, le public est traité comme l'ensemble des citoyens de la cité. En effet, cette tragédie se déroule dans son entièreté devant le palais royal, face à tous les citoyens de Thèbes réunis. Tous les dialogues de la pièce se font face à une multitude qui est représentée à la fois par le chœur et par les spectateurs placés dans le *théâtron*. Dans l'espace fictionnel de la tragédie, la parole n'est pas adressée aux spectateurs du théâtre, mais aux citoyens de Thèbes comme le prouve la réplique d'*Œdipe* : «c'est à tous les Cadméens que j'adresse solennellement cet appel».



En conséquence, tant dans l'acte théâtral de la tragédie que dans la fable d'Œdipe, le public est considéré comme collectivité civique. Ainsi, en considérant la tragédie comme acte théâtral et pas seulement comme un texte, et en considérant que dans le texte de Sophocle, le public représente un ensemble de citoyens, j'ai considéré qu'une mise en scène contemporaine doit proposer une expérience à l'ensemble des spectateurs, c'est-à-dire qui les amène à ressentir cette notion du collectif.

Ainsi, j'ai voulu chercher une forme de théâtre politique qui revalorise l'être-ensemble des spectateurs, où «politique voudrait dire une communauté faisant consciemment l'expérience de son partage» (Nancy, 1986, p. 86). C'est dans cette rencontre entre individus, dans cet espace de partage que se trouve la notion contemporaine de communauté, qui ne prend plus corps, mais qui se construit grâce aux relations entre individus. (Nancy, 1986, p. 15). En m'inspirant du discours de Latour, lequel affirme que «loin d'être un contexte "dans lequel" tout se trouve délimité, on devrait plutôt concevoir la "société" comme un connecteur parmi tant d'autres, circulant à l'intérieur d'étroits conduits.» (Latour, 2006, p. 12) je me propose de trouver une mise en scène qui met en relation les spectateurs dans une forme non délimitée. On restituerait ainsi le rôle politique de la tragédie attique qui ébranla la démocratie de la cité, parce que «pariant sur la possibilité d'une intersubjectivité réalisée (au moins passagèrement), l'œuvre d'art participative se constitue comme un agent actif de la démocratie vécue» (Ardenne, 2009, p. 183).

### **1.3 Vers un dispositif scénique**

Après ma lecture particulière de la tragédie de Sophocle, il m'est apparu nécessaire que l'identification entre le spectateur et le héros de la tragédie, Œdipe, et la revalorisation de l'être-ensemble dans le rituel théâtral soient les principes fondamentaux de ma mise en scène. Pour ce faire, j'ai voulu reconfigurer le rapport scène-salle et proposer une nouvelle dynamique de réception pour susciter chez les spectateurs une autre façon de vivre le mythe.



La notion de dispositif s'avère être une notion clé. Arrêtons-nous donc sur ce concept. Par dispositif, j'entends l'ensemble hétérogène de pratiques et de mécanismes formé par les éléments scéniques et leur utilisation (diachronique et juxtaposée) : le texte et sa performativité, le discours, la technique, etc. Le philosophe Agamben le décrit comme «le réseau qui s'établit entre ces éléments» (Agamben, 2007, p. 10). Ainsi, dans la création d'un dispositif, le metteur en scène devient un organisateur des éléments scéniques pour disposer le public à entrer dans un autre code de réception, dans ce cas-ci, pour lui suggérer une nouvelle forme de présentation de l'œuvre qui l'engage à vivre la tragédie comme une expérience théâtrale. Plutôt que de confronter le spectateur à une œuvre fixe, le dispositif théâtral cherche à lui proposer «un véritable parcours au sein d'une œuvre». (Rykner, 2008, p. 94).

C'est dans la proposition d'un dispositif scénique que Denis Marleau a trouvé la solution pour mettre en scène les aspects et notions de l'invisibilité et de la mort présents dans *Les Aveugles* de Maeterlink. Ce spectacle de la compagnie UBU s'est constitué comme un référent de ce projet de maîtrise, car il se trouve être au seuil du théâtre et de l'installation vidéo d'art contemporain. Dans *Les Aveugles*, la compagnie Ubu s'est questionnée sur le regard dans le texte de Maeterlink. Pour ce faire, la compagnie a installé douze masques sur scène sur lesquelles se projetaient les visages des comédiens qui jouaient la pièce. C'était donc une installation scénique sans comédiens *ici et maintenant* qui reconfigurait la mise en scène de ce classique de Maeterlink. Comme le souligne Hélène Jacques, Marleau est parti du texte et s'est inspiré des essais de Maeterlink pour créer le dispositif : «tant dans ses œuvres dramatiques que dans ses essais, Maeterlink développe une poétique du fantôme, où la suggestion de l'invisible et de la mort devient un enjeu fondamental.» (Jacques, 2005, 84).

Comme l'écrit Lesage en référence au théâtre de la Compagnie UBU, «la matrice de tout dispositif théâtral réside dans le jeu de déplacement et de rayonnement des signes

inscrits dans le texte vers les autres langages, qu'ils soient visuels ou sonores. De plus, [l'] usage du mot *dispositif* [souligné par l'auteure] suggère que la conception de l'espace théâtral participe d'un ensemble plus complexe qui inclut le spectateur.» (Lesage, 2015, p. 40) Il y a une recherche visant à «mettre en jeu des dynamiques perceptives ouvertes sur le spectateur.» (Lesage, 2015, p. 40).

En ce sens, cette recherche-crédation s'apparente au projet de Marleau, car mon but n'était pas de faire une adaptation textuelle pour actualiser *Œdipe Roi* à notre contexte, mais de comprendre si le mythe nous parle encore aujourd'hui et le mettre en scène par un dispositif qui permette de proposer de l'intérieur une nouvelle dynamique de réception de la tragédie, c'est-à-dire qui invite le public à suivre les conflits d'Œdipe en s'identifiant au héros central.

#### **1.4 Pour une mise en scène axée sur les spectateurs : quelques exemples**

Comme conséquence de ma lecture de la tragédie de Sophocle, le principe fondamental de ma mise en scène s'est basé sur l'identification entre le spectateur et le héros de la tragédie, Œdipe, et la revalorisation de l'être-ensemble dans le rituel théâtral. Pour ce faire, j'ai voulu proposer une reconfiguration du rapport scène-salle et proposer une autre dynamique de réception afin de susciter une autre façon de vivre le mythe aux spectateurs. En partant de l'idée qu'une forme d'inclusion du public dans la mise en scène d'*Œdipe Roi* pourrait amener à une réception plus engageante de la tragédie, j'ai pris en considération quelques expériences théâtrales qui concernent des pratiques théâtrales et interartistiques contemporaines qui engendrent des reconfigurations singulières du rapport scène-salle et entraînent de nouvelles dynamiques relationnelles.

Un des spectacles qui m'a le plus inspiré est la magnifique mise en scène de Claudia Bosse de *Les Perses* d'Eschyle. Cette metteuse en scène allemande a rassemblé des

citoyens non comédiens (plus d'une centaine) pour jouer le rôle du chœur de la pièce. Cet impressionnant chœur de citoyens a été engagé pendant des semaines de répétitions pour arriver à interpréter cette pièce. Dans un espace sans séparation entre comédiens et spectateurs, le public était mélangé avec ce chœur constitué de nombreux citoyens : il était entouré de corps producteurs de la langue de la tragédie, il partageait un espace-temps devenu un rassemblement de citoyens loin des mises en scène conventionnelles des mythes grecs. D'ailleurs, elle explique qu'«il s'agit d'un acte de production collective dans le partage de la concentration». (Bosse, s.d.) La proposition de Bosse m'intéressait beaucoup pour ces deux aspects particuliers : d'une part, l'immersion du public dans la mise en scène; et de l'autre, le partage collectif du mythe.

Cette idée d'immersion dans la mise en scène se retrouve dans les projets de la compagnie mexicaine Teatro Ojo. Ce groupe se situe à la frontière entre le théâtre et les interventions artistiques muséales. Il se caractérise par leur travail autour de la dislocation de la temporalité : ces artistes présentent des interventions artistiques qui peuvent durer jusqu'à plusieurs semaines, par exemple dans son spectacle *LGVPLE : Electores, el espectáculo político*. Ici, l'inclusion du public dans la pièce se fait par une participation à long terme : un groupe de spectateurs était engagé tout au long de la campagne électorale pour les présidentielles du Mexique de 2012. Chaque semaine, il y avait des présentations publiques sous la forme de débats politiques. Cette pièce devenait finalement une forme scénique qui mettait en évidence la relation d'un groupe de citoyens par rapport à ses opinions politiques. J'ai trouvé très intéressant la façon d'engager les spectateurs politiquement, le fait qu'ils prennent la parole pour provoquer une véritable rencontre face à face. Je me suis interrogé jusqu'où pouvait aller la participation du spectateur : est-ce que je pouvais inviter le spectateur à répéter quelques répliques d'Œdipe?

Ces deux spectacles sont des créations de théâtre participatif qui incluent une partie du public dans la création, faisant en sorte qu'il se trouve au cœur de la construction

de l'œuvre. Cette dissociation au sein du public, entre ceux qui participent au processus de création et ceux qui étaient présents seulement pour la présentation publique, se trouve aussi à la base du spectacle *100 % City* de la compagnie Rimini Protokoll. Dans ce spectacle, ils transforment l'espace théâtral en une agora contemporaine qui dépend de la ville où ils le présentent. Cent spectateurs choisis à partir de critères statistiques par rapport à leurs âge, sexe, lieu de résidence, etc. afin de représenter la diversité culturelle de la ville sont mis en scène pour répondre à des questions à propos de leurs opinions politiques et leurs tendances de comportements. Ces cent spectateurs engagés à l'avance reconnaissent leur appartenance au collectif en même temps qu'ils redécouvrent leur individualité face à un public témoin qui vient voir le spectacle. Ils décrivent le 100 % comme «a gathering that is a city, a group just beginning to experience itself, a choir that has never practiced, an impossible entity with many faces». Dans cette forme participative, Rimini Protokoll a réussi à mettre en scène un chœur de spectateurs ainsi qu'à montrer la tension entre la communauté et l'individu, mais une fois de plus, en engageant les citoyens en amont de la représentation.

Dans ces trois spectacles, il y a le concept d'espace théâtral comme lieu de rassemblement des spectateurs pour revaloriser les rencontres intersubjectives entre citoyens. C'est pourquoi il m'apparaissait important que ma mise en scène crée elle aussi un espace immersif propice à faire ressentir cette notion d'ensemble chez le public. De plus, ces trois spectacles incluent aussi une partie du public en amont de la représentation. Ma question à cet égard est : puis-je créer la sensation de rassemblement de spectateurs sans solliciter le public pendant le processus? Néanmoins, c'est à dissocier de l'inclusion d'un public test pendant le processus de création qui peut-être un outil de création essentiel pour comprendre les dynamiques entre spectateurs que mon dispositif scénique peut susciter lors des représentations finales.

## **I.5. Pour un dispositif basé sur l'usage de la technologie**

Je me suis inspiré de plusieurs spectacles qui font de la technologie son outil pour proposer formes scéniques différentes, dont la mise en scène de *Les Aveugles* de Marleau. Ainsi, j'ai cru que en basant ce dispositif scénique sur une utilisation des outils technologiques, par exemple la diffusion du son par un système d'oreillettes, l'utilisation de l'image vidéo pour présenter certains personnages ou l'immersion sonore pourrait inviter les spectateurs à avoir une expérience sensorielle, acoustique et audiovisuelle qui reconfigure la réception de la tragédie d'*Œdipe Roi*. En suivant le discours de Picon-Vallin, j'ai cherché dans la technologie scénique un outil qui permet de proposer une autre dynamique de réception aux spectateurs et une façon de revaloriser l'être-ensemble dans l'espace théâtral.

*Si le principe structurel du théâtre est bien la relation multiple, l'échange entre des êtres humains rassemblés, lorsque la technologie des images, simple ou sophistiquée, permet de transformer, de modifier cette relation, cette interaction, sans l'anesthésier, mais en la rendant plus consciente et/ou plus sensible, elle touche au cœur même du théâtre. (Picon-Vallin, 1998, p.10)*

Effectivement, j'ai voulu centrer mon exploration sur l'utilisation d'une technologie et pour ce faire j'ai décidé de m'éloigner des systèmes sophistiqués propres aux nouvelles technologies comme des systèmes interactifs ou les hologrammes employés, par exemple, par des compagnies comme Lemieux-Pilon. Souvent dans l'usage de technologie plus sophistiquée il y a une volonté de produire une illusion de réalité ou une fascination pour la nouveauté qui n'est pas en lien avec mes intérêts théâtraux. Ainsi, j'ai voulu chercher des spectacles qui emploient des procédés simples que l'on retrouve dans le quotidien comme des systèmes d'oreillettes, des écrans et des enceintes.

Inspirée d'un dialogue de *Vivre sa vie* de Godard, la compagnie anglaise Rotozaza a proposé le spectacle *Etiquette* qui engage les spectateurs à jouer entre eux, à partir de

consignes sonores et en l'absence de tout autre interprète. En fournissant des oreillettes, le spectateur était invité à accomplir des actions et à s'adresser à un partenaire qui était assis en face de lui. «Etiquette expose la communication humaine sous sa face à la fois la plus crue et la plus délicate et explore la difficulté à traduire notre pensée par des mots auxquels nous pouvons croire.» (Rotozaza, s.d.). Rotozaza réussit à proposer une participation active des spectateurs pour construire une scène qui prend à la fois comme forme et fond l'interaction face à face de deux personnes. Les participants sont entraînés dans différentes situations composant au fur et à mesure une fiction qui cite des passages du film de Godard.

Ce spectacle utilise des oreillettes pour donner des instructions aux spectateurs. Ce système de diffusion du son est aussi utilisé par d'autres artistes comme Rimini Protokoll ou Roger Bernat. Dans *Call Cutta*, Rimini Protokoll proposait une déambulation dans la ville alors qu'une communication s'établissait entre le spectateur et un collaborateur de la compagnie qui travaillait dans un centre d'appel en Inde. Ici, le système des oreillettes permettait de construire une relation très intime avec chaque spectateur.

Dans le spectacle *Domini públic* de Roger Bernat, le public est amené à répondre à plusieurs questions d'ordre politique, diffusées à travers les oreillettes. Après chaque question, Bernat demande au public de se séparer en différents groupes selon sa réponse. Avec ce projet, le créateur veut s'interroger sur le système démocratique et l'espace public comme lieu de partage et des discussions à propos d'affaires qui concernent la vie publique. Le système d'oreillettes permet à la fois de s'adresser à chaque individu ainsi que provoquer une dynamique d'ensemble chez le public.

À partir de ces trois créations, j'ai trouvé dans le système d'oreillettes une possibilité de proposer une immersion dans la tragédie. Cette technologie simple me permet de m'adresser à chaque spectateur, d'y établir une communication intime ainsi que de lui proposer des dynamiques en tant que groupe. Je suis donc parti de ce système

d'oreillettes et de la disposition du public pour entamer la recherche-création de ce dispositif.

Inspiré par la mise en scène de *Les Aveugles*, j'ai pensé à la possibilité de présenter les personnages de la tragédie par le moyen de la vidéo. Le spectacle *Eternal*, de Daniel Fish, présenté lors du Festival FTA    Montréal en 2015, est un autre exemple de ce procédé audiovisuel. Il s'agissait d'un acteur et une actrice, projet  s chacun sur un écran, qui répétaient plusieurs fois le dernier dialogue d'un film. Ici, l'image enregistrée en un gros plan séquence est un déploiement des différentes possibilités de la façon de jouer la même scène, en constituant une leçon d'interprétation magistrale. Ces deux spectacles révèlent deux formes complètement différentes de présenter une image vidéo des comédiens sur scène. Si Marleau propose un écran-masque de proportions humaines, Fish opte pour de gros écrans de proportions conventionnelles. Pourtant, les deux créateurs ont choisi le plan séquence pour présenter l'enregistrement des comédiens sur scène.

L'installation *The Forty Part Motet* de Janet Cardiff m'a beaucoup bouleversé. En entourant le visiteur de quarante enceintes dont chacune reproduisait une voix qui chantait *Spem in Alium* de Thomas Tallis, Cardiff réussi à nous immergé dans une chorale avec la sensation d'en faire partie. L'artiste nous dit: «While listening to a concert you are normally seated in front of the choir [...] with this piece I want the audience to be able to experience a piece of music from the viewpoint of the singers.» Cardiff ne cache pas les enceintes ni leur installation, elle nous montre tout le filage et les trépieds qui servent à les installer. Elle ne veut pas effacer le médium utilisé, mais elle réussit à nous plonger dans une posture qui nous permet d'entendre le motet de la renaissance d'une autre façon. Aussi, avant de commencer le chant, on entend plusieurs membres de la chorale tousser ou commenter la dernière répétition qu'ils ont faite, ce qui donne l'impression d'être présent parmi eux et d'assister à un enregistrement réel. «Cardiff lets us in on the transformation that the singers make from ordinary, frail people into vessels of harmonious noise.» (Berwick, 2006, p.2)

Avec cette pièce, Cardiff nous montre qu'avec une installation relativement simple (seulement des haut-parleurs) et sans vouloir la cacher, on peut provoquer une expérience sensorielle et immersive pour le public.

En conclusion, en plaçant le public au cœur du dispositif scénique, je veux l'inviter à percevoir différemment la tragédie grâce à l'utilisation d'une technologie scénique basée sur des procédés simples. Je suis plus intéressé à une utilisation brute des outils sans cacher leur présence plutôt qu'à vouloir provoquer une sensation d'illusion chez les spectateurs en les camouflant. De plus, comme plusieurs des pièces commentées, j'ai envisagé la possibilité de travailler un dispositif scénique où tous les comédiens soient enregistrés en amont de la représentation.



## CHAPITRE II

# UNE REMÉDIATION DE LA TRAGÉDIE *ŒDIPE ROI*

Comment mettre en scène aujourd'hui la tragédie *Œdipe Roi* de Sophocle? En partant de ma lecture du mythe, j'ai voulu explorer, par le biais de cette recherche-crédation, un dispositif scénique qui situe le public au centre de la composition théâtrale de tous les langages scéniques. Ainsi, plus qu'un objet à regarder, j'ai cherché à faire un théâtre expérientiel qui présente une «situation à composer» selon le sens d'Ardenne, c'est-à-dire qui «relève de la sollicitation» (Ardenne, 2009, p. 181) demandant alors une implication des spectateurs dans le processus de réception de l'œuvre. C'est pourquoi j'ai voulu proposer une mise en scène où le public adopte la perspective du héros central et se perçoive comme un chœur formé par l'ensemble des spectateurs.

La caractéristique principale de ma mise en scène réside dans la proposition de créer une forme de théâtre immersif : «un théâtre qui rompt avec le rapport frontal entre la scène et la salle et qui offre aux spectateurs une autre manière de voir, et par conséquent de vivre l'expérience théâtrale. (Bouko, 2014, p. 34). Le choix de cette immersion repose sur ma lecture de la tragédie, laquelle m'a amené à penser que les conflits d'Œdipe réverbèrent sur le spectateur d'aujourd'hui. Pourtant, je ne crois pas à une adaptation textuelle qui transpose les situations de la tragédie d'Œdipe dans des situations analogues à notre contemporanéité. Mon but était de proposer une expérience sensorielle et cognitive au public, qui l'invite à vivre le mythe à nouveau. Ma recherche-crédation visait donc à trouver une mise en scène qui propose un nouveau cadre pour inviter les spectateurs à vivre une expérience esthétique par une immersion dans la tragédie de Sophocle et, à travers cette expérience, trouver des résonances avec le contexte contemporain. J'ai donc décidé de chercher une façon

d'engager les spectateurs dans la fiction de la tragédie. En m'inspirant de la pensée de Rancière, j'ai voulu travailler une fiction qui «change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes» (Rancière, 2008, p. 72). À travers la fiction, on trouve aussi un mécanisme de convivialité et une façon de partager une expérience artistique. À cet égard, je me suis posé la question suivante : comment proposer une immersion dans la fiction par la mise en scène d'un texte?

Pour ce faire, j'ai proposé une immersion dans la tragédie de Sophocle grâce à l'utilisation d'une technologie non sophistiquée susceptible de provoquer, d'un côté, une réception plus dynamique de la pièce de Sophocle et, de l'autre, une mise en relation des spectateurs. Le principe général de mon dispositif était de proposer à chaque spectateur une expérience théâtrale par l'immersion dans la pièce de Sophocle à travers un système d'oreillettes avec un dispositif sans comédiens dans l'*ici et maintenant* de la représentation. Le public était assis au centre d'une scène circulaire surélevée. Chaque spectateur recevait une oreillette grâce à laquelle il pouvait entendre les répliques d'Œdipe, le protagoniste de la pièce. Des écrans placés autour d'eux projetaient les autres personnages de la tragédie (Tirésias, Jocaste, le Corinthien et le berger). Conséquemment, les dialogues de la pièce étaient médiatisés par le langage audiovisuel : Œdipe parlait à l'oreille de chaque spectateur, tandis que les autres personnages étaient diffusés par la vidéo. De plus, le dispositif imaginé voulait prendre en compte l'intersubjectivité, et cela par un travail sur la proxémie. La disposition des spectateurs et des écrans dans la salle et le travail sur la lumière voulaient mettre en jeu la présence des spectateurs dans l'espace de partage collectif qu'est la salle de théâtre.

La notion de remédiation s'est avérée être un concept clé pouvant encadrer, après coup, ma démarche de recherche-crédation d'une manière globale. Le dispositif pensé ici comme média veut reconfigurer, repenser, remédier la tragédie de Sophocle en tant que générateur d'une nouvelle forme de réception du mythe d'*Œdipe Roi*. «The goal

of remediation is to refashion or rehabilitate other media. Furthermore, because all mediations are both real and mediation of the real, remediation can also be understood as a process of reforming reality as well.» (Bolter et Grusin, 1999, p. 56). Ainsi, par cette recherche-création j'ai cherché à remédier la tragédie de Sophocle pour poser à nouveau les questions inhérentes au mythe et qui peuvent reformuler notre façon de nous questionner sur notre contexte contemporain.

Dans ce chapitre, j'explicit  rai les principes inhérents à la conceptualisation de mon dispositif et les liens avec le cadre épistémologique qui m'a servi de base pour cette mise en scène. J'ai établi un dialogue entre mes références théoriques et ma pulsion créative pour montrer la façon dont j'ai créé le dispositif scénique.

## **II.1 L'Immersion dramaturgique**

Ma mise en scène repose sur le principe fondamental d'une immersion dans la tragédie. Pour ce faire, j'ai décidé que la pièce se déroulerait    360 degrés autour des spectateurs. En plus de cette immersion physique, qui constitue une condition préalable à l'immersion sensorielle (Bouko, 2014, p. 39), j'ai créé une immersion dramaturgique par la conception d'un dispositif scénique invitant le spectateur à se mettre à la place d'Œdipe afin d'amener le public à vivre autrement les conflits de ce dernier. Le principe à la base de la conceptualisation de cette immersion vise à faire en sorte que le public se sente à la fois interpellé intimement par le personnage d'Œdipe et immergé dans les dialogues que ce dernier entame avec les autres personnages. J'ai donc tenté de créé une réception où les spectateurs endossent le rôle d'Œdipe et où ils se sentent au cœur de la construction de l'œuvre.    ce propos, au-delà de l'identification dramatique conventionnelle où le public suit les péripéties d'Œdipe tout en étant engagé dans l'histoire, cette immersion dramaturgique s'est basée sur une matrice de réception où Œdipe n'est qu'une voix : le spectateur ne voit pas son corps. Ainsi, appuyée par l'adaptation du texte, il y avait une immersion sonore dans le personnage d'Œdipe :   dipe était joué par un comédien, mais le

public entendait seulement sa voix. Ma proposition résidait dans un Œdipe désincarné, au sens où l'entend Abirached : «le confier à un acteur sans l'enfermer dans un corps, le situer dans l'espace sans l'inscrire dans une matière» (Abirached, 1994, p. 27). En ce sens, mon dispositif mettait en scène un héros dont sa présence n'est donnée que par la voix d'un comédien. Le texte, interprété par un acteur, est entendu grâce à un système d'oreillettes fourni à chaque spectateur et à un ensemble d'enceintes placées dans la salle théâtrale.

Le fait que la tragédie soit composée d'un récit de faits qui ont eu lieu avant le début de la pièce et qui sont exposés après coup m'ont permis de réaliser cette opération d'identification avec le héros sans pourtant devoir travailler une forme de théâtre participatif, c'est-à-dire que le spectateur ne devait pas réaliser de vraies actions dramatiques. En effet, la pièce de Sophocle est une vaste exposition de la situation à travers des dialogues entre deux ou trois personnages, une force centripète ramenant tous les éléments et découvertes de la trame vers le personnage d'Œdipe. Cette caractéristique m'a permis de placer les spectateurs au centre et de leur proposer une réception active sans la nécessité de chercher une action physique.

### **II.1.1 L'adaptation dramaturgique**

L'opération d'adaptation du texte s'est faite pour renforcer l'immersion dramaturgique. En premier lieu, la dramaturge Andréane Roy et moi avons divisé les interventions d'Œdipe en deux catégories. D'une part, les répliques qu'Œdipe profère aux autres personnages et, d'autre part, les répliques que, dans la version originelle, Œdipe adresse soit au public soit au chœur. Nous avons inventé un nouveau personnage, que nous avons nommé Œdipe à l'oreille, qui figurait une voix intérieure. Sur le plan symbolique, cette voix était celle qu'Œdipe adressait à lui-même et qui exprimait ses peurs, ses craintes ou ses sensations.

Comme dans le *Projet blanc* d'Olivier Choinière, où le public recevait aussi une oreillette, nous avons décidé de changer l'adresse du texte du je au tu : « Vous êtes

plusieurs, mais je te dirai "tu". Ce sont les écouteurs qui m'en donnent la permission» (Choinière, 2011). Ce changement a pour but de créer une sensation d'adresse unique et personnelle, qui renforce le processus d'individuation de chaque spectateur et la sensation d'être engagé intimement dans le conflit tragique. Par exemple, au début de la pièce, après l'intervention du prêtre, le texte original dit : «Vous souffrez tous, je le sais; mais même si votre souffrance est grande, il n'est pas un de vous qui souffre autant que moi.». Dans notre adaptation, cette réplique est devenue : «Ils souffrent tous, tu le sais; mais même si leur souffrance est grande, il n'y en a pas un d'eux qui souffrent autant que toi». Cette formulation cherche à créer la voix intérieure d'Œdipe, une voix qui parle à chaque spectateur comme le Jiminy Cricket du *Pinocchio*; une sorte de confident ou de conseiller qui exprime les doutes et la pensée du personnage à l'oreille du spectateur. Cependant, lorsqu'Œdipe s'adresse aux autres personnages, il parle au «je» pour entamer le dialogue avec ses interlocuteurs. En conclusion, j'ai envisagé que le public ait à la fois un rapport intime avec le personnage et qu'il se sente investi dans les dialogues grâce à cette différence dans les adresses d'Œdipe.

En deuxième lieu, nous avons découpé et réduit à l'essentiel la pièce, en ne gardant que la ligne argumentaire principale tout en effaçant les interventions du chœur et en réduisant la tragédie à six personnages : Œdipe, le prêtre, Tiresias, Jocaste, le Corinthien et le berger. Le but de cette simplification était d'amener le public au cœur de la trame de l'enquête d'Œdipe en enlevant certaines péripéties de la tragédie afin de lui faire vivre un rapport plus proche avec le personnage d'Œdipe.

En troisième lieu, nous avons procédé à une adaptation du langage de façon à réduire les références à la Grèce attique : par exemple, les références à l'oracle ont été remplacées par le concept de prophétie. Ainsi, nous avons voulu enlever les anachronismes afin d'éviter une possible distanciation ou même une incompréhension du texte. Afin de renforcer le conflit entre Œdipe et la situation initiale du fléau qui afflige Thèbes, concept qui est à la base de ma lecture du mythe, nous avons insisté

sur les références au malheur qui assombrit la cité.

En ce qui concerne le niveau de langue, les traductions du texte de Sophocle utilisent souvent un français érudit et littéraire. Pourtant, la tragédie était un théâtre populaire dont le texte était écrit pour être joué et non pour être lu. Sophocle utilisait la langue parlée par les citoyens de la cité. Nous avons malgré cela choisi de travailler un niveau de langage soutenu, en français normatif, puisque les personnages appartiennent à la royauté.

### **II.1.2 L'immersion sonore**

L'immersion sonore jouait quant à elle sur la différence d'adresses des répliques d'Œdipe. À travers l'écouteur fourni à chaque spectateur (système ne possédant qu'une seule oreillette pour permettre à l'autre oreille d'être découverte), il pouvait entendre les répliques que le héros tragique se profère à lui-même, comme si quelqu'un lui chuchotait à l'oreille. L'objectif était que chaque spectateur ait un accès intime à la pensée du héros : lorsque le personnage d'Œdipe pensait ou exprimait ses peurs, ses sentiments, ses envies, le son était diffusé seulement à travers le système d'oreillettes en cherchant à produire une sensation de proximité entre le spectateur et le héros.

Cependant, pour que le spectateur ait la sensation d'un vrai dialogue entre le personnage d'Œdipe et les personnages présentés sur les écrans, le son était en même temps diffusé dans la salle ainsi que dans l'oreillette lorsqu'Œdipe leur parlait. Cette double diffusion de la voix d'Œdipe pendant les parties dialoguées a été envisagée comme une façon d'immerger le spectateur dans la situation dramatique, afin qu'il soit partie prenante des dialogues de la tragédie. La double diffusion du son à l'oreille et dans la salle voulait provoquer une réception opérant sur le spectateur de manière à ce qu'il ait la sensation d'être à la place d'Œdipe, voire à la limite, dans son corps.

D'ailleurs, le concepteur de son Jonathan Léo-Saucier et moi-même avons proposé un

espace sonore envahissant et omniprésent. Formulé selon deux lignes différentes, cet espace sonore cherchait à plonger le public dans l'espace dramatique évoqué, c'est-à-dire la ville, ainsi que dans la tension dramatique de la fiction créée par les péripéties de l'action. En ce qui concerne le premier axe, je l'expliciterais dans la prochaine section. Quant à la deuxième, nous avons créé une conception sonore musicale extradiégétique ayant pour but dramaturgique de créer un rythme et une tension dramatique pour le public. Ce travail sonore voulait donc soutenir l'immersion dramaturgique dans la tragédie. Nous avons diffusé ces sons tout autour des spectateurs ainsi que sous le plancher afin de produire une ambiance sensorielle et perceptive propice à l'immersion. Comme dans le spectacle *Les aveugles* de Denis Marleau, «ces bruits viennent de tous les côtés (car des haut-parleurs sont disposés en divers endroits, devant, en haut, comme derrière les spectateurs), ce qui crée une véritable enveloppe sonore ayant comme effet d'inclure tout le corps du spectateur au sein de l'installation, de lui faire vivre [la tragédie] sous la forme d'une expérience sensorielle.» (Lesage, 2008, p. 151)

### **II.1.3 L'immersion dans les dialogues**

Alors qu'Œdipe n'était qu'une voix, les principaux personnages de la tragédie (Tiresias, Jocaste, le Corinthien et le berger) étaient interprétés par des acteurs enregistrés et projetés sur des écrans placés autour des spectateurs. Leurs réponses à l'enquête d'Œdipe étaient diffusées dans la salle.

Plusieurs principes de création ont guidé le traitement de l'image. Afin de donner une cohérence esthétique à l'œuvre, Agustina Isidori, conceptrice vidéo, et moi-même avons décidé de traiter tous les personnages de la même façon. En prenant comme source d'inspiration les *Screen Tests* d'Andy Warhol, nos personnages ont été traités comme des portraits en mouvement présentés sur des téléviseurs placés à la verticale. Les plans de tournage ont été axés sur le cadrage des personnages.

Puisque je n'ai pas voulu traiter l'image comme si c'était un film ou une image pour



la télévision, nous avons pris la décision de travailler tous les enregistrements en plan-séquence. Le plan séquence visait à garder la sensation d'un jeu théâtral sans édition vidéo, de coupures de l'image, ou encore de montage. Warhol appelle ces vidéos *Portraits vivants*, et c'est justement cet adjectif de *vivant* qui m'intéressait : j'ai considéré que grâce à la captation en plan-séquence, je pouvais transmettre aux spectateurs le sentiment d'être face à une scène théâtrale jouée *ici et maintenant*, même si elle était en différée.

Dans le but d'approfondir l'immersion dans le personnage d'Œdipe, c'est-à-dire que le spectateur se mette à la place du héros, j'ai décidé de considérer la caméra comme le personnage d'Œdipe. Ainsi, les comédiens jouaient en regardant la caméra, et l'objectif était placé à la hauteur standard des yeux d'une personne. Cette manœuvre offrait une possibilité de s'adresser à chacun des membres du public et c'est pourquoi j'ai choisi de mettre en présence mes personnages par le biais de la vidéo. Tandis qu'un comédien sur scène ne peut s'adresser qu'à l'ensemble des spectateurs (ou regarder les yeux d'un seul spectateur à la fois), la projection d'une personne qui regarde la caméra propose à chaque spectateur l'effet que le comédien s'adresse à lui. Reprenant ainsi les codes du journal télévisé, la parole transmise par le présentateur interpelle de manière personnelle et directe le spectateur. Ce principe est notamment utilisé dans la série *House of cards*, où le protagoniste ne cesse briser le quatrième mur en regardant directement la caméra pour créer un sentiment de connivence entre lui et le spectateur, comme en disant le sous-texte : «je m'adresse à toi spectateur». Dans mon cas, ce regard à la caméra dans la fiction se voulait être un outil pour faire comprendre au spectateur la proposition qui lui était faite : se mettre à la place d'Œdipe, en proposant le sous-texte : «je m'adresse à toi spectateur-Œdipe». De cette façon, les spectateurs pouvaient-ils avoir la sensation de regarder à *travers* les yeux du héros.

Un jeu proxémique était également proposé entre le comédien et la caméra. Edward Hall, anthropologue américain, étudie la proxémie en classifiant en quatre catégories



les distances entre deux individus dans un contexte social en situation de coprésence : intime, personnelle, sociale et publique. Cette distance dépend des types caractériels et le type d'activité, mais aussi «les sentiments réciproques des interlocuteurs à l'égard l'un de l'autre [...] constituent un facteur décisif dans la détermination de leur distance» (Hall, 1971, 144). Si dans la vie quotidienne, on compose tous avec ces distances, dans le théâtre conventionnel, le spectateur voit sur scène les différentes relations proxémiques qui s'établissent entre les comédiens. Comme directeur d'acteurs, je donne beaucoup d'importance à la relation proxémique des acteurs en fonction de l'action dramatique : je considère que la distance entre acteurs transmet clairement le sous-texte, voire les intentions ou objectifs des personnages. En considérant l'objectif de la caméra filmant les acteurs jouant les autres personnages comme le point de vue du personnage d'Œdipe, j'ai dirigé les acteurs en traçant un parallèle entre l'action dramatique du personnage et la distance entre lui et la caméra. Le langage cinématographique utilise différents types de plans pour exprimer le rapport de distance voulu. Par exemple, quand Jocaste expliquait pourquoi Œdipe ne devrait pas croire aux prophéties, la comédienne Sophie Faucher prenait du recul et l'image était en plan américain. Par contre, quand Jocaste voulait convaincre Œdipe, la comédienne jouait très proche de la caméra, ce qui donnait un très gros plan. En transposant ce jeu proxémique entre comédiens à la relation entre l'acteur et la caméra, je voulais faire en sorte de proposer une nouvelle relation entre comédiens et spectateurs : le spectateur pouvait interpréter la relation proxémique d'Œdipe avec les autres personnages comme s'il regardait à travers les yeux du héros afin qu'il se sente plus concerné par le dialogue et les actions dramatiques des personnages et, en conséquence, plus immergé dans le dispositif scénique.

La microsociologie de Goffman et son analyse de l'ordre de l'interaction ont inspiré conceptuellement le travail sur l'image enregistrée. Goffman définit les microréactions lors des rencontres en face à face comme le premier degré de la sociologie : c'est l'instance essentielle de l'ordre social. (Goffman, 1988) «La coprésence et la visibilité mutuelle constituent la structure et les ressources de la

coordination entre acteurs<sup>1</sup>. » (Joseph, 1998, p. 43) J'ai donc proposé un traitement vidéo mettant en relief les microréactions faciales qui ont lieu lors d'une conversation en situation de coprésence. La captation des acteurs allait du plan italien au très gros plan ce qui permettait de saisir au mieux leurs expressions faciales. Ce système permettait au spectateur d'être témoin des microréactions qui ont lieu dans les rencontres en face à face entre les différents personnages de cette tragédie, comme s'il était vraiment proche de la personne à laquelle Œdipe parle. J'ai cherché ainsi à créer un effet de présence au cours des dialogues entre Œdipe et ses interlocuteurs, le spectateur ayant accès à des réponses expressives qui n'appartiennent normalement pas au langage théâtral. Le jeu réaliste des comédiens faisait en sorte que leur réponse correspondait aux accords tacites dans les situations de coprésence entre deux interlocuteurs, ce que Goffman décrit en s'appuyant sur le modèle théâtral (Goffman, 1973). D'une certaine façon, l'expression des comédiens était donc accessible, pour les spectateurs, de manière plus proche que dans une mise en scène conventionnelle. Comme l'explique Deleuze, grâce au gros plan qui est l'*image-affection*, on arrache l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect en tant qu'exprimé. (Deleuze, 1983, p.125). La présentation sur des téléviseurs de grande taille appuyait cette mise en relief des microréactions du visage.

Ce traitement de la vidéo cherche à bâtir une image qui «ouvre l'espace théâtral à l'infiniment intime» (Picon-Vallin, 1998, p. 27). J'ai tenté de rapprocher les personnages enregistrés des spectateurs aussi bien physiquement que mentalement, en proposant une perception du jeu de l'acteur auquel le public n'est pas habitué dans le théâtre conventionnel. Il est vrai que dans le cinéma, le gros plan est très utilisé, mais il est plutôt rare de trouver de longs plans-séquences où les acteurs jouent en regardant à la caméra. Ces caractéristiques de la captation de l'image permettent de travailler à l'immersion dramaturgique. Ma mise en scène proposait d'une certaine façon, une mise en abyme de la situation de coprésence : le spectateur, immergé dans la fiction, voit à travers les yeux d'un des personnages les réactions des acteurs. Ainsi,

---

<sup>1</sup> Ici acteur est compris comme la personne qui participe à la situation de coprésence.

même si le public restait dans sa position d'observateur et même s'il n'y avait pas de rétroaction entre lui et les acteurs (puisque les réactions des personnages étaient enregistrées), j'ai voulu l'amener dans une position active par rapport aux dialogues présentés sous cette forme. En effet, mon dispositif ne permet d'entrevoir que les expressions des personnages interagissant avec Œdipe, dès lors, c'est au public d'imaginer celles du protagoniste.

Ce modèle d'étude de l'ordre de l'interaction assume aussi la fiction comme un fondement de la convivialité entre humains. Comme l'écrit Sánchez, la microsociologie soutient que la fiction est un espace de partage réel entre citoyens : «Le modèle théâtral de la vie quotidienne de Goffman permet une analyse du comportement social qui considère la fiction et l'acceptation de la fiction comme une forme de vie en commun.» [Ma propre traduction]. (Sánchez et Belvis, 2015, p. 12) En ce sens, c'est un point de vue subjectif qui est proposé au spectateur, car les réactions et l'image des personnages auxquelles il a accès représentent celles qu'il aurait en jouant le rôle d'Œdipe.

## **II.2. L'immersion physique**

### **II.2.1 L'espace fictionnel : la sphère publique**

Comme je l'ai déjà exposé dans le chapitre précédant, *Œdipe Roi* se situe sur la place publique face au Palais Royal. D'ailleurs, Hoffman souligne le fait que l'espace public est très important dans cette tragédie : «la place publique de Thèbes [c'est l'endroit] où le héros s'offre en spectacle à l'humanité rassemblée. [...] Le dialogue de l'intérieur et de l'extérieur est aussi la dialectique du moi et du monde». (Hoffmann, 1996, p. 33). Dans la pièce de Sophocle, il n'y a pas de dialogues intimes entre les personnages, et quand ces derniers s'adressent aux citoyens, c'est une adresse à tout le public qui est faite; toutes les discussions sont d'ordre public parce que ses conséquences se répercutent sur l'ensemble de la ville. L'unique action

physique de la tragédie est l'acte de parler. Grâce à ces actes de parole, Sophocle déploie le conflit tragique sous la forme de ce que Rosset appelle le mécanisme tragique : «l'idée de tragique repose toute entière dans un rapport entre deux situations, qu'elle est la représentation ultérieure du passage d'un état à un autre.» (Rosset, 2008, p. 7). Cela m'a amené à considérer l'espace scénographique comme un lieu de rassemblement de citoyens-spectateurs où se déroulent des discussions de nature politique : une sphère publique en tant qu'espace de partage et de débat sur les affaires publiques de la cité; un espace plutôt d'écoute où le public se sent, en tant que citoyen, concerné par le déroulement de la tragédie.

## II.2.2 Un espace scénique immersif

Cassandra Chatonnier, conceptrice de scénographie, et moi-même avons été plus inspirés par les installations que par les décors théâtraux. Lesage écrit à propos de l'espace pensé comme une installation scénique qu'il s'agit : «de faire vivre ou d'imager, c'est selon, une expérience sensorielle qui engage, en les déstabilisant parfois, des fonctions cognitives du spectateur.» (Lesage, 1999, p. 34). Selon Alberganti : «l'immersion [...] consiste [...] en une rencontre du spectateur avec un lieu inhabituel, habité par des objets et par d'autres spectateurs» (Alberganti, 2013, p. 107). Ainsi, nous avons travaillé l'espace scénique en opposant deux concepts qui seront explicités plus bas : stérilité et lieu-forum. Concrètement, nous avons créé un espace scénique à 360 degrés autour des spectateurs afin de provoquer la sensation d'être plongé dans un environnement hostile dans un espace de rassemblement où *l'autre spectateur* soit aussi perçu comme un élément de l'ensemble.

Quand le prêtre évoque le fléau qui s'abat sur la ville, il dit : «La mort la frappe dans les graines où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, la mort la frappe dans ses femmes, qui n'enfantent plus la vie.» Le fléau est donc dépeint comme une peste qui stérilise la ville. Cette description nous amène à penser l'espace public comme un endroit stérile, futile, ce qui aujourd'hui, à mon avis, peut être compris comme un espace qui décourage la convivialité pour stimuler

plutôt la consommation. Il y a une graduelle marchandisation des lieux de rencontre entre individus, qui implique une perte progressive des espaces appartenant à la sphère publique où les habitants se rencontrent et entament des discussions d'ordre public. «L'espace des relations courantes est celui qui se voit le plus durement touché par la réification générale.» (Bourriaud, 2006, p. 9). C'est comme si l'espace social était devenu un espace de consommation, un lieu apathique où les rencontres qui s'y produisent sont de nature plutôt banale.

Néanmoins, le théâtre a encore une fonction de lieu-forum où s'élaborent des perceptions culturelles communes. Selon Joseph : «les règles particulières qui font de l'individu un être humain proviennent des nécessités inhérentes à l'organisation des rencontres sociales.» (Joseph, 1998, p. 43). À mon sens, une des fonctions du théâtre et notamment de la tragédie est d'amener les citoyens (créateurs et spectateurs) à repenser les affaires d'ordre public à travers l'art; et pour reprendre les termes d'Arendt, le théâtre est «l'art politique par excellence; nulle part ailleurs la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art. De même, c'est le seul art qui ait pour unique sujet l'homme dans ses relations avec autrui. La transposition en art de la sphère politique de la vie humaine» (Arendt, 1994, 246). Ainsi, on a travaillé l'espace scénique à partir de la tension entre une esthétique stérile et une disposition spatiale en relation avec le concept de forum qui à l'antiquité désignait la place publique où se tenaient les assemblées du peuple et où se discutaient les affaires publiques.

Sur le plan pratique, nous avons situé le public au centre de la salle théâtrale en créant une scénographie qui cherchait à évoquer le concept de place publique et d'agora : nous avons mis en valeur la place des spectateurs en installant une estrade sur laquelle nous avons positionné des tabourets, pour que le public se rassemble dans une certaine proximité. Nous avons délimité l'espace du public du reste de la salle en l'entourant avec des tulles blancs. Groys nous rappelle que «the political discussions that took place in the ancient Greek agora presupposed the immediate living presence and visibility of the participants». (Groys, 2010, p. 14) Ainsi, nous avons éclairé tous

les spectateurs pour les rendre présents et visibles les uns aux autres. J'analyserai un peu plus loin dans ce chapitre les autres motivations concernant l'effet de présence des spectateurs.

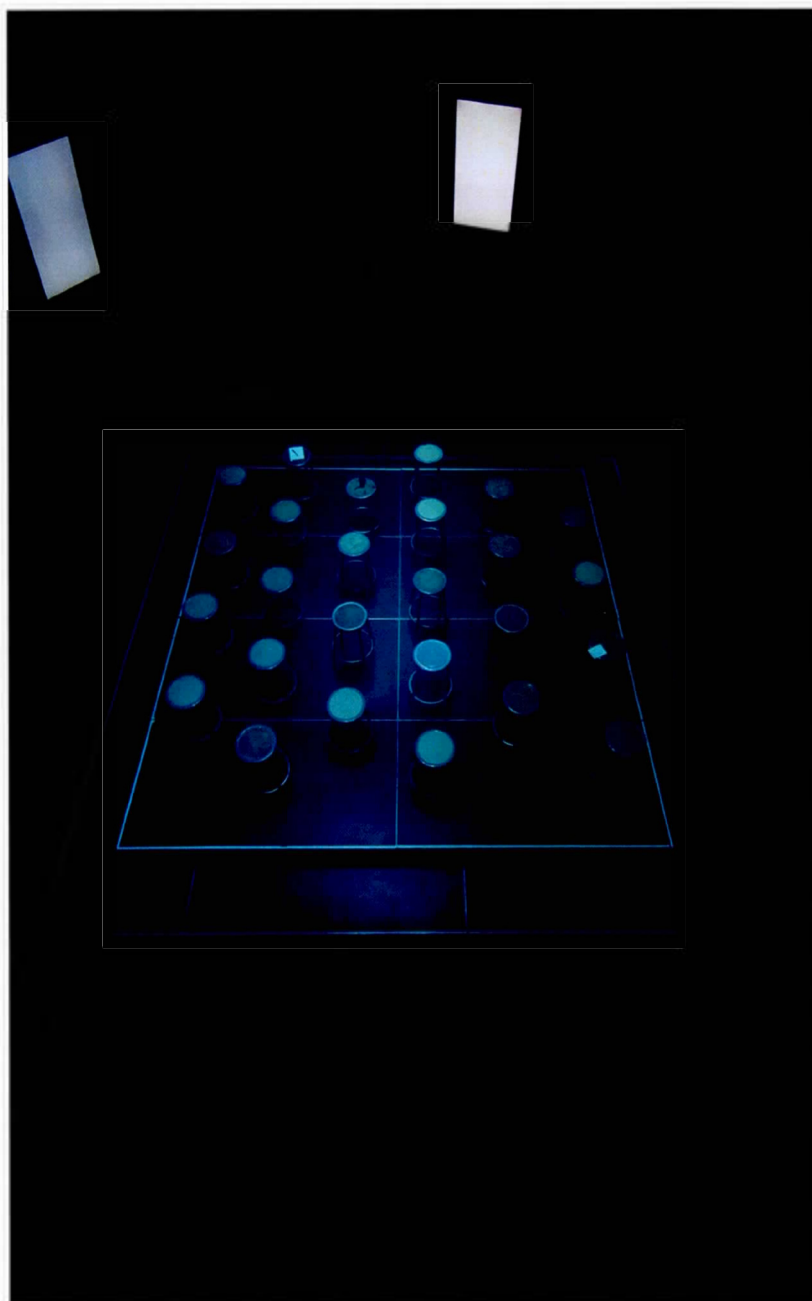


Figure 2.1: Photographie de Patrice Tremblay de l'espace scénique

Sur le plan esthétique, nous avons voulu évoquer le concept de stérilité dans la ville contemporaine. D'une part, notre installation scénique représentait un espace plutôt vide souligné par le travail d'éclairage qui cherchait à proposer des atmosphères sombres par des couleurs froides. Nous avons placé cinq écrans autour du public pour diffuser les personnages de la tragédie, afin d'évoquer une sensation de froideur humaine à travers l'absence de comédiens *ici et maintenant* souvent associés à une idée de stérilité du contexte de la mondialisation. De plus, nous avons cherché à susciter une sensation d'accablement sur le spectateur en proposant un jeu de perception visuelle imposant alors un contraste entre l'échelle humaine du public et la dimension des éléments scénographiques qui l'entouraient : les tulles blancs qui délimitaient l'espace étaient de 15 pieds de longueur et les cinq écrans étaient situés sur de hautes estrades de 6 pieds de hauteur. Nous avons porté une attention spéciale à la dramaturgie de l'espace, notamment en ce qui concerne le parcours du public : de son entrée dans la salle jusqu'au début de la pièce. Nous avons travaillé une expérimentation de la spatialité afin de proposer aux spectateurs un changement de la perception de l'espace en créant une immersion graduelle dans la tragédie. En tant qu'installation scénique, notre conception voulait agir sur le temps initiatique, soit selon Ubersfeld : le temps de préparation à l'acte théâtral (Ubersfeld, 1978, p. 198). Tout d'abord, le public était immergé dans une vague lumière bleue avec une ambiance sonore répétitive et enveloppante, qui cherchait à transmettre un sentiment d'inquiétude latent. Après quoi, le spectateur voyait, au centre de la salle, des tabourets sur une estrade qui était entourée par des tulles blancs accrochés au plafond. À ce stade nous avons minutieusement travaillé la relation spatiale entre la dimension et la hauteur de l'estrade et la dimension et la distance au sol des tulles. Si les tulles configuraient un décagone suspendu au plafond, l'estrade, elle, était constituée d'un plancher carré inséré dans ce décagone. Une marche faisait le contour de cette estrade carrée, laquelle mesurait 40 pouces de haut. Les tulles, quant à eux, étaient suspendus à 6 pieds du sol. Cette installation cherchait à provoquer un changement de perception du champ visuel du spectateur. Il traversait en dessous les tulles, il montait



la marche de l'estrade et il s'assoyait. Une fois ce dernier était assis, les tulles lui arrivaient approximativement à la hauteur de ses épaules, demeurant ainsi dans son champ de vision (voire le dessin). Le cheminement du spectateur se voulait d'ores et déjà, comme le passage d'un espace ouvert visuellement à un espace fermé, qui visait à suggérer la sensation d'être pris dans un dispositif où aurait lieu la tragédie, et en suscitant une sensation d'enfermement. Lorsque le spectacle commençait, des colonnes lumineuses éclairaient les rideaux qui entouraient la salle, évoquant ainsi l'agora grecque avec ses colonnes blanches.



Figure 2.2 : Image-schéma de l'espace scénique.

Nous avons aussi développé l'espace scénique d'un point de vue proxémique. Nous nous sommes inspirés de la sensation d'être au centre d'une arène ou d'une place pour la corrida de taureaux, où celui qui est au centre dirige son attention vers le haut. «La circularité constitue ce que l'on pourrait appeler une dimension *existentielle* [souligné par l'auteur] du spectacle antique» (Barthes, 2002, p. 320). Grâce à ce travail sur la perception, je souhaitais provoquer chez le public la sensation d'être à

un niveau inférieur même s'il avait dû monter pour s'asseoir. Il s'agissait de créer une tension dans la perception de l'espace : d'un côté, en invitant le public à monter sur l'estrade, mouvement qui suggère un acte solennel comme celui de se mettre sur un trône; et de l'autre, grâce à la perception visuelle, en suggérant la sensation d'être enfermé.

### **II.2.3 Une immersion à travers la technologie.**

J'ai décidé de situer la tragédie dans un milieu urbain sur une place publique. C'est pourquoi j'ai plongé le public dans un espace virtuel qui représentait l'idée de place publique. Grâce à l'utilisation de l'image et du son, j'ai voulu articuler une expérience sensorielle qui renvoie le spectateur à l'idée d'un espace extérieur urbain. Pour ce faire, j'ai cherché à évoquer une place publique par la projection de plusieurs murs de ville sur les écrans, chacun présentant un mur différent : surfaces planes toutes différentes, de couleurs froides, de textures métalliques ou en béton. Le ciel n'était pas visible dans les images, seulement un mur qui s'érige de façon imposante, inamovible. Les télévisions étaient alors comme des fenêtres qui s'ouvraient vers cette place publique virtuelle : j'ai voulu ainsi m'éloigner d'une illustration d'une place publique existant dans une ville réelle. Chaque personnage faisant partie de l'enquête d'Œdipe, Tiresias, Jocaste, le corinthien et le berger apparaissaient sur les écrans. Chaque personnage apparaissait ou *habitait* un écran de télévision particulier avec toujours le même mur comme arrière-plan. En ce sens, Giesekeim exprime bien l'effet recherché : «The stage becomes the meeting-point of many locations, real and fictional, and of fictional characters with filmed real-world figures.» (Giesekeim, 2007, p. 10). L'interaction entre les différents personnages ne se déroulant pas dans le même endroit offrait une multiplicité d'espaces qui nous éloignait d'une présentation réaliste de la tragédie et qui voulait évoquer le concept de place publique. En ce qui concerne l'ambiance sonore, lorsque les différents murs extérieurs étaient diffusés sur les écrans, un bruit de ville sans celui d'une quelconque présence humaine ou d'animaux se répandait pour créer cet espace fictionnel. Le but de ce son référentiel

était de soutenir l'immersion dans la ville donnée par les images. La diffusion du son se faisait à travers nombreuses enceintes placées autour des spectateurs et en dessous du plancher de façon à produire une sensation enveloppante.

#### **II.2.4 Un dispositif immersif non illusoire.**

J'ai voulu travailler l'immersion sans cacher la façon dont nous avons procédé. À la base de ma démarche, j'avais le désir de rendre visibles aux yeux des spectateurs les outils utilisés pour ce processus : aucune volonté de camoufler la théâtralité dans laquelle le public était invité à s'immerger. Autrement dit, je me suis éloigné du concept d'immédiateté ou de la transparence qui, comme dans le cas de la réalité virtuelle, cherche à faire en sorte que le public ait l'illusion d'être confronté à la réalité renvoyée par les médias employés, sans même qu'il prenne conscience de ces médias. Il ne s'agissait pas d'effacer l'utilisation des différents langages scéniques utilisés, mais de montrer la façon dont je les mets en scène. Ceci concerne à la fois la technologie utilisée et la façon dont nous avons conçu l'espace scénique et l'ensemble de l'installation. Or, ce n'est pas le cas, par exemple, pour la mise en scène de *Les aveugles* de la Compagnie UBU qui s'avère mystérieuse et fantasmagorique : dans une disposition frontale, elle «plonge les spectateurs et les masques dans l'obscurité et anime des écrans en relief, travaille justement à créer l'illusion du réel et à effacer les traces de la médiation». (Jacques, 2005, 90)

Mon dispositif propose une interaction entre les différents médias utilisés : l'image diffusée sur plusieurs écrans est simultanément combinée à la diffusion du son grâce au système d'oreillettes et d'enceintes. Giesekeam affirme que : «the interaction between the media substantially modifies how the respective media conventionally function and invites reflection upon their nature and methods.» (Giesekeam, 2007, p. 8). De cette façon, l'interaction entre les différents médias veut proposer un jeu aux spectateurs, en traversant par les images et le son le texte et en sollicitant l'expérience sensorielle du spectateur sans pour autant cacher les médias utilisés.

En effet, la coordination entre les images de chaque écran (images enregistrées dans différentes localisations), les répliques d'Œdipe à l'oreillette, les réponses d'Œdipe spatialisées dans la salle théâtrale et l'ambiance sonore qui s'articulait selon la tension dramatique voulaient provoquer une appréhension des médias utilisés. Cette appréhension s'ajoutait à la prise de conscience des supports techniques utilisés : les oreillettes et les écrans à grande échelle. Comme dans le spectacle «je suis un phénomène» de Peter Brook, le détournement des télévisions placées en position verticale les détachait de leur ancrage quotidien : «placing [...] video material on the stage often draws attention to the conventions of filming, distribution, presentation and reception that are normally occluded when we watch [...] television» (Gieseckam, 2007, p. 21). Dans mon cas, la position des cinq écrans autour du public, leur orientation verticale, la captation vidéo en plan-séquence et leur synchronisation nous éloignaient d'une réception télévisuelle conventionnelle. En conclusion, le processus adopté voulait offrir une visibilité de la technique en multipliant les traces et les effets de cette dernière.

### **II.3 Un dispositif qui valorise la présence des spectateurs**

Un des objectifs de ma recherche-crédation était de faire en sorte que les spectateurs soient partie prenante de l'installation scénique. Ainsi, la présence physique du spectateur est devenue un élément constitutif de la mise en scène. Selon Bourassa : «La présence implique la réflexivité, qui nous conduit à nous pencher sur notre qualité d'existence au sein de l'expérience sensible.» (Bourassa, 2014, para.3).

Ainsi, j'ai proposé une installation scénique dépourvue de comédiens en chair et os, de façon à ce que l'unique corps *ici et maintenant* soit celui du spectateur. J'ai travaillé par opposition entre la présence en différée des comédiens enregistrés et celle immédiate des spectateurs vivant l'expérience théâtrale en temps réel : la médiation des comédiens à travers l'image audiovisuelle cherchait à mettre en relief

le corps des spectateurs. Ceci s'apparente au domaine de la peinture abstraite qui par l'absence de trait, fait ressortir la matérialité de la toile faisant de son support le sujet de l'oeuvre.

Puisque les spectateurs représentent l'unique présence corporelle dans l'*ici et maintenant* de la représentation, cela veut amener la mise en valeur de leur présence. Comme dans la création *Etiquette* de Rotozaza, l'absence de corps des comédiens est une façon de reconsidérer le rapport des spectateurs entre eux et avec l'oeuvre. La mise en valeur de la présence des spectateurs pourrait me permettre de construire un chœur, en faisant en sorte que le public se perçoive comme un groupe de spectateurs ou, pour citer Méchoulan, à trouver une façon de rendre possible «une expérience partagée».

### **II.3.1 Un dispositif technologique intermédial**

L'usage intermédial de la technologie a représenté un des enjeux de ma création. L'intermédialité étudie l'espace et les relations entre plusieurs médias. Le préfixe *inter* met en évidence le rapport, donc l'interaction. Selon Éric Méchoulan, «là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations». (Méchoulan, 2003, p. 11) L'intermédialité «cherche plutôt à mettre l'accent sur les supports matériels qui font partie de la scène contemporaine. Ces supports transforment les modalités expressives et les structures symboliques propres aux processus de la théâtralité scénique.» (Lesage, 2008, p. 143) Parler de spectacle intermédial plutôt que de spectacle multimédia souligne l'intérêt que suscitent les relations articulées entre les différents médias coprésents et leur matérialité. L'intermédialité est donc une façon de nommer et analyser l'interrelation des différents médias comme des langages qui créent l'oeuvre artistique et qui transforment la relation du spectateur avec l'oeuvre.

À partir de ces notions, j'ai travaillé la place du spectateur par rapport à la

technologie. Il s'agissait de le positionner au centre de mon dispositif afin qu'il soit le point de convergence de toutes les interactions faisant ainsi le lien entre les différentes technologies utilisées. En ce sens, les dialogues entre les personnages, enregistrés en amont de la représentation face à la caméra, et la voix d'Œdipe, diffusée dans l'oreillette, voulaient mettre l'accent sur ce lien médiatique que constituait chacun des spectateurs. Je considère que cet usage de la technologie permet de mettre en valeur notre présence comme spectateurs, c'est-à-dire qu'étant donné que la façon dont j'ai utilisé l'image et le son renvoie en même temps à la réalité qu'ils évoquaient et au médium utilisé pour l'évoquer, le spectateur pouvait être conscient de l'articulation ou de la syntaxe du dispositif, ce qui pourrait l'amener à prendre conscience de sa condition de spectateur en train de vivre comme une expérience l'œuvre mise en place.

L'usage de la technologie tel que je l'ai envisagé est plus proche de la logique de l'hypermédialité où «the artist strives to make the viewer acknowledge the medium as a medium and to delight in that acknowledgment.» (Bolter et Grusin, 1999, p. 41). En tant que metteur en scène, je recherche un théâtre qui propose aux spectateurs un regard oscillatoire entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire entre la fiction et la façon dont cela s'organise sur scène. «The aesthetic of the glance also makes the viewer aware of the process rather than just the product- both the process of creation and the process of viewing.» (Bolter et Grusin, 1999, p. 54) Le terme «spectateur» vient du latin *spectaculum* : «ce qu'on regarde». L'étymologie de ce mot suggère une action qui établit alors une relation entre deux composantes : celui qui regarde et ce qui est vu. En montrant la façon dont nous avons articulé les différents langages scéniques, je cherche à amener le «spectateur» vers une conscience de sa condition de «regardeur», donc qu'il soit conscient de sa position et de son action de regarder.

L'articulation de ce dispositif autour de la position de «regardeur» tente de provoquer des tensions entre différentes formes de réception de l'œuvre. C'est le cas avec la proposition dynamique des dialogues où il y a une coordination entre le son des

oreillettes et le langage audiovisuel des écrans. Ainsi, la posture du spectateur se voyait modifiée : tantôt il devait «écouter», tantôt il devait se tourner pour regarder un écran ici ou là. D'ailleurs, la création de l'ambiance enveloppante provoquait parfois des vibrations ressenties physiquement par le public, mettant ainsi en évidence la matérialité de son corps.

De plus, dans notre dramaturgie, nous avons alterné ces dialogues avec des scènes que sonores. Ces dernières étaient au début et à la fin des deux actes dont on a divisé la tragédie. Il s'agissait des monologues d'Œdipe et des répliques du personnage du prêtre, personnage qui était une voix diffusée à travers les enceintes de la salle. L'alternance entre les différents types de scènes (sonores et visuels) voulait provoquer un changement de la façon de recevoir la scène chez le spectateur. Généralement, au théâtre ou lors d'installations, quand il y a une scène seulement sonore, c'est-à-dire lorsque le regard du spectateur n'est pas dirigé, celui-ci porte son attention sur ce qu'il entend et son regard se perd, comme en suspension. Dans mon dispositif, chaque spectateur avait des réactions différentes; par exemple, certains pouvaient se renfermer sur eux-mêmes, soit en regardant au sol, soit en fermant les yeux, d'autres pouvaient laisser leur regard se promener dans l'espace ou vers les autres. J'ai la sensation que lorsqu'on ne fait qu'écouter, alors on se regarde soi-même. Cependant, quand les écrans s'allumaient et que le dialogue commençait, tous les visages se dirigeaient vers les écrans. Il y avait donc un changement dans la manière d'appréhender l'œuvre. Ce changement d'attention du public se produisait, par exemple, entre la fin du premier acte, où se déroulait une scène seulement audio dans l'oreillette, et le dialogue qui s'enchaînait avec le Corinthien et Jocaste. Ainsi, j'ai voulu provoquer une tension entre différents types de réception : une réception individuelle qui suppose le fait d'être attentif à un son avec ce regard *intérieur*, et le regard vers l'extérieur suscité par les scènes avec des personnages sur les écrans.

### **II.3.2 Pour un chœur d'Œdipes**

Barthes affirme que le chœur «participe sans agir, mais en commentant : [...] il est



pleinement la collectivité humaine affrontée à l'événement, et cherchant à la comprendre.» (Barthes, 2002, p. 324). En partant de cette notion, j'ai considéré l'ensemble du public comme un chœur d'Œdipe; un chœur qui devrait faire consciemment le partage de l'expérience théâtrale, et vivre ensemble les contradictions de la tragédie d'Œdipe. Mon immersion théâtrale cherchait à être le résultat d'une convergence entre l'espace scénique, la dramaturgie et les spectateurs. Dès lors, une question émerge : comment faire en sorte que les spectateurs s'aperçoivent les uns les autres?

D'un côté, la salle de théâtre s'est beaucoup transformée et, selon moi, la disposition conventionnelle du théâtre ne met pas en relief le collectif que constitue l'ensemble des spectateurs. De l'autre, le nœud de toute mise en scène contemporaine d'une tragédie réside dans la façon de traiter le chœur. Selon plusieurs auteurs, il y a une identification entre la figure du chœur et les spectateurs de la tragédie : «Le public, les citoyens d'Athènes sont doublement présents au théâtre : ils sont présents sur les gradins d'où ils jugent la pièce et les acteurs exactement comme ils tranchent à l'assemblée un débat politique, ils sont représentés par le chœur qui exprime, ou s'efforce d'exprimer, le sentiment et la conduite du citoyen moyen.» (Vidal-Naquet, 1973, p. 122). Nietzsche, pour sa part, identifie le chœur comme symbole de la foule entière (Nietzsche, 2012, p. 61) et Pavis affirme que le chœur «revient à incarner sur scène le public et son regard» (Pavis, 2002, p. 45). Ma deuxième composante fondamentale est justement cette jonction entre le chœur et le public : j'ai cherché à bâtir un chœur de spectateurs à partir de la valorisation de la présence des spectateurs entre eux. Dans mon dispositif, c'est le public qui était au centre de la scène. Je cherchais à ce que l'ensemble des spectateurs devienne l'expression d'une communauté, un collectif de citoyens qui parfois, par un mouvement à l'unisson, ou par la divergence des réactions, soit conscient de la présence de l'autre pendant le partage de l'expérience scénique.



### II.3.3 Création d'un groupe via un dispositif spatial spécifique

Avec mon dispositif, j'ai cherché à ce que le spectateur se perçoive comme un ensemble avec les autres spectateurs. J'ai travaillé une disposition du public qui revalorise la condition du groupe au sein de la mise en scène. D'abord, les spectateurs étaient placés au centre de la scène, et, comme Groys le dit, le caractère immersif de l'installation «builds a community of spectators precisely because of the holistic, unifying character of the installation space». (Groys, 2010, p. 61) En deuxième lieu, l'éclairage faisait en sorte de rendre visibles les membres du public. En troisième lieu, ma mise en scène optait pour une spatialisation à 360 degrés, ce qui provoquait chez eux une certaine mobilité corporelle pour pouvoir suivre la tragédie. Vingt-sept tabourets ont été placés sur un plancher, chacun situé à une distance de 3 pieds des autres. Ils ont été installés selon le concept mathématique de pavage<sup>2</sup>, c'est-à-dire à partir de la forme d'un hexagone régulier de 3 pieds d'arête et de sa reproduction selon la structure d'une ruche. Pour ce faire, les tabourets ont été mis au centre et aux sommets de chaque hexagone. Ainsi, la mobilité de chaque spectateur était permise alors qu'on le situait à une distance dite personnelle selon la définition d'Edward Hall : «la limite de l'emprise physique sur autrui. [...] À cette distance, on peut discuter de sujets personnels». (Hall, 151)

Cette disposition voulait valoriser leur présence physique dans l'ensemble du public. De ce fait, le centre de gravité de l'œuvre n'est plus l'espace scénique avec ses acteurs, mais la relation du spectateur au champ de force situé autour de lui, principalement créé par les écrans. Les écrans et leur disposition spatiale jouaient sur les attentes du public et sur son regard. En effet, je considère que le spectateur qui est face à un écran est dans l'attente de voir, il cherche à regarder ce qui devrait être présenté sur celui-ci. Pourtant, la disposition à 360 degrés ne lui permet pas d'avoir tous les écrans dans son champ de vision. Cette volonté de voir et l'impossibilité de capter tout d'un seul regard voulaient jouer sur l'ensemble des spectateurs en

---

2 Remplir une surface à partir des tuiles de la même forme.

provoquant des mouvements de groupe. Il arrivait parfois qu'un spectateur se tourne ce qui incitait les autres à se retourner eux aussi, pour voir ce que le premier semblait avoir vu, produisant ainsi un effet domino sur d'autres spectateurs. J'ai tenté de mettre en place une tension entre l'action de regarder et celle d'être regardé. Bien que la volonté de la personne qui bougeait était de comprendre vers où il devait diriger son regard, le mouvement que cela pouvait déclencher chez les autres spectateurs pouvait provoquer sur lui un sentiment d'être regardé ou observé par les autres. J'ai voulu induire chez les spectateurs autant des mouvements à l'unisson que des mouvements ad libitum. Autrement dit, le contraste entre les mouvements d'ensemble et les mouvements individuels voulait faire ressortir cette condition du collectif qui est en train de vivre une expérience théâtrale. Grâce à la mobilité induite du spectateur par l'apparition soudaine des personnages sur les écrans, j'ai cherché à ce que le mouvement de chaque immersant soit perceptible pour les autres et, par réflexivité, perceptible aussi par lui-même. Ainsi, comme dans les installations immersives, «le spectateur devient semblable à un acteur. En même temps, il est son propre public.» (Alberganti, 2013, p. 111). Ainsi, j'ai voulu provoquer chez le spectateur une prise de conscience de ses propres mouvements et des mouvements des autres spectateurs. Grâce à la vision périphérique, j'ai confié que le spectateur s'apercevrait de la dimension d'ensemble du public.

Le traitement du public en tant que groupe a été travaillé de façon évolutive par la dramaturgie. Dans un premier temps, puisque la voix du prêtre qui présentait la situation initiale de la pièce était diffusée partout, il n'y avait pas de direction privilégiée. Le regard du spectateur n'était pas guidé vers une direction spécifique, et ce afin de provoquer justement un croisement des regards entre membres du public, afin de les amener vers une conscience de la présence de l'autre. Quand les dialogues entre écrans et oreillettes avaient lieu, tous les spectateurs se tournaient à l'unisson vers l'écran allumé. Cela visait à produire un mouvement qui soit perceptible par chaque spectateur grâce à sa vision périphérique. À la fin de l'œuvre, j'ai cherché à souligner le caractère d'ensemble conféré au public. Comme la pièce finit avec

l'aveuglement d'Œdipe, j'ai voulu que le spectateur n'eût rien d'autre à regarder que les autres spectateurs. Pour cette scène j'ai décidé d'augmenter le son diffusé dans l'oreillette et dans la salle, de monter l'éclairage sur les spectateurs et de projeter une image blanche sur les écrans. J'ai programmé cette finale sur une longue durée et sans texte, afin de provoquer une suspension du regard des spectateurs, dans l'attente d'un nouveau centre d'attention. Cette suspension amenait certains spectateurs à regarder ici et là, certains regards se croisaient, certains s'amusaient à observer les autres, d'autres n'osaient pas bouger pour ne pas être remarqués. Ainsi, j'ai cherché à provoquer chez les spectateurs une conscience du fait de regarder, soit en étant la cible des regards, soit en étant celui qui regarde.

En conclusion, l'interaction entre l'image et le son par rapport à la disposition physique du public et le placement des écrans autour de lui venaient s'ajouter à la création de ce groupe d'Œdipe. Le spectateur était mis dans une situation de vraie coprésence avec les autres membres du public et, en même temps, il était invité à vivre de façon isolée la pièce de Sophocle par le système d'oreillettes utilisé. Selon l'expérience des présentations publiques, le spectateur réagissait aux mouvements des autres spectateurs. Il s'établissait alors une relation proxémique entre les membres du public dans cet espace immersif fictionnel. En ce sens, Fischer-Lichte affirme : «It [is] crucial that something [happens] between the participants and less important *what* exactly this [is].» (Fischer-Lichte, 2008, p. 21).

## **II.4 Une remédiation d'*Œdipe Roi***

Le dispositif explicité dans ce chapitre désigne une hybridation de différents médias qui donne lieu à une nouvelle relation avec l'œuvre. Conséquemment, on pourrait parler d'un nouveau média hétérogène, résultat des divers médias préexistants, qui propose alors un autre type de réception, lequel ne correspond plus au médium institutionnalisé de la représentation théâtrale, ou plus concrètement de la représentation d'une tragédie attique. Dans le cas présent, on se trouve être entre

l'installation, le théâtre, le langage télévisuel, la littérature, l'immersion sonore... Ceci n'est pas sans rappeler les termes de Bolter et Grusin à propos de la nature et de la fonction de divers médias en interrelation : «Medias are continually commenting on, reproducing, and replacing each other, and this process is integral to media.» (Bolter et Grusin, 1999, p. 55).

Dans le but de dépayser de l'expérience théâtrale conventionnelle, j'ai repensé la mise en scène du texte de Sophocle. Jusqu'ici, j'ai voulu démontrer la manière dont j'ai tenté d'amener le public à vivre la tragédie d'*Œdipe Roi* comme une expérience. En le plaçant au centre de la scène, en l'englobant par les éléments scéniques, j'ai travaillé à une possible relation entre sa position, son corps, la fiction et sa relation avec les autres spectateurs. J'ai voulu provoquer un déplacement de l'*ici et maintenant* des comédiens vers un *ici et maintenant* de la réception des spectateurs grâce à la façon dont est placé le spectateur dans le système de signes utilisés par la mise en scène

Cette forme médiatique singulière serait une façon de remédier la tragédie *Œdipe Roi* par son organisation des langages scéniques et médiatiques, pour inviter le spectateur à une réception de la tragédie à travers un nouveau système intermédial et expérientiel issu de ma lecture contemporaine du mythe.

## **CHAPITRE III**

### **LE PROCESSUS DE RECHERCHE-CRÉATION**

Dans la première partie de ce chapitre, j'exposerai comment j'ai structuré le processus de création. Ceci s'est organisé autour de plusieurs dialogues non seulement avec mon équipe de conception, mais aussi avec un groupe de spectateurs qui ont assisté à des présentations qui ont eu lieu pendant le processus de création. J'ai fait une compilation complète de données avec des notes dans mon carnet de pratique, des enregistrements vidéo des discussions avec le public invité à chaque étape et beaucoup de courriels qui m'ont aidé pendant toute ma démarche de recherche-crédation. J'ai aussi proposé un retour des spectateurs grâce à un questionnaire distribué lors de la présentation publique de mon essai scénique.

Dans la deuxième partie, je vais montrer, grâce à l'écriture d'un drame autoethnographique, la façon dont j'ai vécu ce processus. « When the material to be displayed is intractable, unruly, multisided, and emotionally laden, [autoethnographic] drama is more likely to recapture the experience than standard writing ». (Richardson, 2010, p. 13) Ainsi, en choisissant certains commentaires de mes spectateurs, soit les membres de l'équipe de conception, soit des spectateurs, j'ai écrit ce drame qui, en prenant comme personnages mes interlocuteurs et moi-même, montre les différentes expériences vécues ainsi que le parcours des discussions qui ont eu lieu dans une étape de mon processus.

#### **III. 1 Le processus de recherche-crédation.**

##### **III.1.1 Un processus de recherche-crédation planifié**

Il est impossible de déterminer quel jour commence un processus de création. Le

bagage qu'on porte comme créateurs ne connaît pas d'échéanciers, et toute notre pratique fait partie du processus de création de chaque nouveau projet. Aussi, toutes les étapes de la maîtrise, dès l'admission jusqu'à la présentation publique, font partie de ce processus. Lors des séminaires de la maîtrise, j'ai défini en détail la problématique de recherche et le projet de production. J'ai aussi réalisé des exercices pratiques qui m'ont aidé à envisager ce projet de maîtrise et, par ricochet, mon projet vital comme créateur. Cependant, pour bien délimiter l'amplitude de cette recherche-crédation, pour mieux cibler les objectifs du développement artistique, j'ai dessiné un calendrier précis du processus. J'ai fixé à un moment le début de l'étape de création, même si l'on s'entend que ce n'est qu'une date au milieu du processus. Concrètement, j'ai divisé mon calendrier en cinq étapes dont chacune a été conçue comme une période de travail et un test public; chaque présentation avait pour but de tester face à un public l'évolution de la création du dispositif. Chaque étape a été planifiée à l'avance, et les objectifs de chaque test ont été bien définis, ciblés et écrits. D'abord, il y a eu une étape de laboratoire sur un fragment d'*Œdipe Roi*, pour tester les idées de départ. En deuxième lieu, l'exploration scénique de différentes possibilités du dispositif, notamment centrée sur sa dimension intermédiaire. En troisième lieu, une période de répétition et d'enregistrement. La quatrième étape a été dédiée au travail d'édition, de concrétisation de l'espace scénique et de résolution des difficultés techniques. Finalement, l'entrée en salle avec la mise en place de tous les éléments afin de tester le dispositif final avec les présentations correspondantes.

Lors de ces étapes, mon équipe de conception et moi avons défini les éléments scéniques qui constituent ce dispositif. Cela a été fait grâce aux dialogues propres à la création, mais aussi à la planification des différents tests publics qui ont eu lieu après chaque période de travail et qui nous ont aidés à faire évoluer le dispositif. Ainsi, j'ai envisagé ma période d'exploration scénique comme des allers-retours entre des présentations publiques et des reformulations des composantes scéniques.

### **III.1.2 Une étape préalable : du spectateur participatif au spectateur actif**

Il y a plusieurs voix critiques aux formes de théâtre participatif et de l'expérience. Par exemple, Christine Servais souligne que la mode de l'expérience peut-être une façon de nier le caractère actif de l'acte d'écouter et de regarder, et une tentative de la part des créateurs d'éduquer le public ou de vouloir être certain qu'il fasse un bon usage de l'œuvre. (Servais, 2013, p. 183) Marcos de Marinis, pour sa part, parle de l'idéologie de la participation qui enlève aux spectateurs le rôle de regardants pour les convertir en consommateurs d'activités théâtrales. (De Marinis, 2013, p. 161)

Cependant, j'ai voulu travailler sur une forme participative qui amenait le spectateur à prendre la parole pendant la présentation d'*Œdipe Roi*. Pour ce faire, j'ai divisé un groupe de spectateurs en deux parties, je leur ai fourni une oreillette et je les ai placés en cercle de façon à ce qu'ils puissent tous se regarder face à face. Ce laboratoire commençait par des instructions où il était demandé au public de répéter à voix haute les répliques qu'il entendait à travers l'oreillette. De façon alternée, un groupe de spectateurs entendait la voix d'Œdipe, tandis que les autres entendaient la voix de Tiresias. Ainsi, les uns répétaient Œdipe, les autres Tiresias; apparaissaient alors deux chœurs qui interprétaient le premier dialogue de la pièce.

À la suite de ce laboratoire, je me suis questionné sur la forme participative. La répétition d'un texte amène à une autre forme de compréhension de celui-ci. Dans un souci de répétition exacte, le participant est attentif à chaque mot, mais pas forcément à l'ensemble du discours, qui donne accès à sa signification. De l'expérience proposée, je me suis rendu compte que l'on était proche des rituels liturgiques où l'on répète sans avoir ni le recul, ni une distance, ni une compréhension par rapport au texte. Pourquoi psalmodier une pensée ou un texte comme à l'église?

Le public invité à répéter ce qu'il entend peut avoir le sentiment d'être instrumentalisé, car il ne sait pas ce qu'il est en train de dire. Cette sensation est

récurrent dans les formes participatives où le public est amené à réaliser des actions, à répéter un texte, à se déplacer, ou encore à s'exprimer. À mon avis, c'est le cas notamment des œuvres de l'artiste catalan Roger Bernat qui «propose un nouveau type de pièce conversationnel dans laquelle la fiction est annulée comme noyau pour y introduire une situation réelle». [Notre traduction] (Sánchez, 2007, p. 15) Dans ses spectacles, la sensation d'être dirigé et d'être obligé de participer sans en comprendre ni la démarche ni le but est souvent présente. Ainsi, la sensation de manipulation se fait ressentir lorsque le public est amené à répondre à plusieurs questions, diffusées à travers les oreillettes, lors de son spectacle *Domini públic*. Ce spectacle pointe un des écueils inhérents aux formes participatives en théâtre : comment éviter cette sensation de manipulation?

Dans le spectacle *Chante avec moi*, Olivier Choinière propose un emballement festif qui se retourne en une critique de la manipulation de la foule et de l'occupation de l'espace public par les spectacles de divertissement. En fait, selon Cjević et Vujanović (Cvejić et Vujanović, 2012), de plus en plus, l'espace public est envahi par le loisir, le tourisme et les monologues du pouvoir au détriment de la sphère publique ou de l'espace du débat public. Choinière a trouvé une façon de dénoncer cette manipulation en utilisant justement une forme basée sur celle-ci. Dans ce cas-ci, c'est un exemple de réussite pour cette forme théâtrale où la manipulation se trouve être le fond et la forme de la pièce.

Dans les deux exemples précédents, le public tenait un rôle dans la pièce lors de la représentation : il n'y avait aucune préparation ni séparation du public en groupes selon le degré d'inclusion dans le processus de création. Cependant, si dans un cas la participation du public n'était pas, selon moi, une forme envisageable, dans l'autre, la participation devenait justement le sujet de la pièce.

Mon objectif était de travailler à un dispositif scénique pour la mise en scène d'*Œdipe Roi*, pas de créer une nouvelle pièce théâtrale à partir ou inspirée du texte de



Sophocle. L'enjeu était donc de chercher une forme d'immersion et, après cette première tentative, j'ai trouvé pertinent de m'éloigner des mises en scène participatives. Toutefois, dans ma démarche, il y avait un intérêt à travailler la relation entre individu et collectif, car, pour moi, cette opposition est au centre de ma lecture dramaturgique du mythe. Dans les formes participatives observées, l'accent était placé sur l'interaction, domaine d'étude de la microsociologie, mais au détriment de la forme qui était loin de mon impulsion créative. Ainsi, en m'éloignant de la participation, l'axe emprunté n'était plus l'interaction entre les membres de public, mais plutôt la coprésence et la proxémie. Lors de mon premier laboratoire, l'exercice de l'expérience interactionnelle a très bien fonctionné, mais la question sur la place du texte d'*Œdipe Roi* dans cette proposition était discutable. Est-ce que cette proposition participative m'amenait à mieux comprendre le mythe et à proposer une autre réception de celui-ci? N'aurais-je pas pu répéter le même exercice avec n'importe quel texte?

J'ai donc décidé de cibler le champ d'action de ma recherche pour proposer une immersion dans la tragédie où le spectateur reste dans sa position de regardeur sans être sollicité à reproduire des actions. J'ai donc opté pour un changement d'approche pour passer d'un théâtre participatif vers la recherche d'un dispositif scénique immersif. Néanmoins, cela s'est produit en détriment de l'implication du public, lequel pouvant alors se sentir moins engagé et moins acteur de la construction de la pièce. Pour ce faire, il s'agissait de garder en tête l'objectif de la remédiation de la tragédie par la recherche d'une rupture de l'habitude et du quotidien chez le public. Or, comment proposer une mise en scène immersive sans faire appel à la participation des spectateurs, mais plutôt à une réception active de la tragédie?

### **III.1.3 Cinq étapes de création**

Si avant la première période, j'avais déjà déterminé le calendrier et les lignes principales de chaque étape, c'est au fur et à mesure du déroulement du processus que j'ai pu cibler clairement les objectifs de chaque période et de chaque test. La

séparation en cinq étapes de mon processus de création a permis un rythme d'évolution plutôt constant sans pour autant solliciter mon équipe de bénévoles en permanence. Des périodes intensives de création, où toute l'équipe était impliquée, permettaient de tenter des expériences pratiques, alors que les retours écrits et parlés me permettaient de continuer ma réflexion et de mieux orienter ma recherche pour la suite. Je crois que tous les tests ont donc été fort utiles, même si parfois les résultats observés ne concernaient pas toujours l'objectif premier du test. Parfois, un test d'oreillette dévoilait une problématique dramaturgique et vice versa. Le processus fut donc en perpétuel mouvement et en constante adaptation jusqu'à la fin, afin de rester fidèle à ma problématique de recherche pour présenter un résultat complet (pas dans le sens de «spectacle complet», mais plutôt comme un résultat qui rende bien compte des modalités et résultats de ma recherche).

### **1) La première période : essai des idées de départ.**

À la suite du laboratoire participatif, il était question d'essayer le principe qui devrait constituer le dispositif : la médiation des dialogues de la pièce par le système d'oreillettes et d'écrans. Cette première étape était donc un préalable avant de continuer à élaborer tous les langages scéniques impliqués dans cette création. Si le dialogue entre les écrans et les oreillettes fonctionnait, il s'agirait de définir les caractéristiques de l'enregistrement vidéo. Cependant, la réalisation de ce test a soulevé le fait qu'un long travail d'adaptation du texte était à faire en considérant les caractéristiques de médiation du dispositif. Le dialogue médiatisé pouvait potentiellement fonctionner, pourtant tout dépendait de la façon dont il était réalisé. Aussi, ce test m'a servi pour comprendre que les décisions concernant le montage vidéo étaient essentielles dans ma proposition scénique et qu'il fallait prendre beaucoup de décisions avant le tournage. D'ailleurs, j'ai aussi compris la complexité technologique du tournage et de l'installation en salle de mon dispositif, sujet que je développerai plus largement un peu plus en avant.

## **2) La deuxième période : ouvrir les possibilités du dispositif.**

La deuxième période accompagnée de son test s'est avérée être un point clé de ma recherche-création. Elle sera abordée plus largement dans la section suivante, car le drame auto-ethnographique se concentre sur cette partie. Après avoir testé le principe de dialogue entre écrans et oreillettes, il s'agissait d'ouvrir les possibilités d'exploration concernant les différentes formes de captation vidéo afin de proposer diverses options à propos de l'adaptation du texte et du montage vidéo.

   la suite de cette étape, il s'agissait d'aboutir à l'adaptation du texte qui impliquait de nombreuses décisions artistiques. En effet, cette période était une étape préalable au travail avec les comédiens en salle de répétition et surtout pendant le tournage. Il était important que les décisions dramaturgiques soient prises en amont, car le moment du tournage ne serait plus le lieu pour les modifications (néanmoins, la période de montage me permettait une petite marge de manœuvre).

Lors de la deuxième période, nous avons aussi fait une mise en situation de la façon dont le tournage allait se dérouler. Au préalable, Ariane Lamarre et moi avons entrepris une recherche des meilleurs matériaux disponibles à l'UQAM pour effectuer la captation du son. Ensuite, avec Agustina Isidori, nous nous sommes mis à la recherche des locations pour le tournage et nous avons bâti ensemble un langage commun pour parler des plans vidéo de la captation des personnages.

## **3) La troisième période : le tournage.**

La partie la plus laborieuse de cette recherche-création a été le tournage. D'une part, parce que c'était la première fois que je me confrontais à un tel défi. De l'autre, parce que celui-ci impliquait une grosse équipe de bénévoles, et un énorme effort de coordination entre Rachel Morse, la directrice de production, Nicola Dubois, l'assistant à la mise en scène, et moi-même, coordination qui n'a pas été sans écueils. Pour le tournage, il fallait trouver la manière la plus adéquate pour procéder à la

captation vidéo, car celle-ci comportait des contraintes très spécifiques à cause du long plan-séquence envisagé où le comédien jouait en regardant à la caméra. Il ne s'agissait donc pas d'un tournage cinéma où les séquences ne durent que quelques secondes ni d'une position conventionnelle de la caméra. La captation en plan séquence à l'extérieur, des plans qui pouvaient durer entre 5 et 12 minutes, a été un énorme défi.

Même si la deuxième période a été l'occasion d'un test, la préparation du tournage comportait un travail minutieux. Nous avons dû développer la méthodologie à suivre pour obtenir le résultat désiré. En effet, comme l'image recherchée du comédien en plan-séquence se situait entre le plan américain et le gros plan, il nous fallait ajuster constamment le focus ainsi qu'indiquer aux comédiens des positions très précises par rapport à l'espace et à l'objectif pour que l'image soit nette. De plus, comme l'interprétation recherchée était réaliste, c'est-à-dire des réactions vraisemblables, j'ai demandé à Antoine Beaudoin, le comédien qui a joué Œdipe, d'être présent pendant tout le tournage pour donner les répliques aux autres comédiens, afin que l'acteur étant enregistré puisse réagir de manière sensible et ainsi obtenir une meilleure rétroaction entre les comédiens.

Après coup, je pense que la décision de tourner à l'extérieur n'a pas été la plus efficace en ce qui concerne le but de cette recherche-crédation. La décision de capter à l'extérieur est apparue après avoir obtenu, avec la conceptrice vidéo, de très belles images dans l'espace public, qui comportaient une qualité esthétique intéressante pour notre projet. Quand on est immergé dans une création, même dans le cadre d'une maîtrise, on veut arriver le plus loin possible pour obtenir la plus grande qualité possible. Pourtant, cette décision n'était pas une réponse aux objectifs de ma recherche-crédation. En prenant du recul, je pense que, pour le but de cette maîtrise, il aurait été beaucoup plus habile et efficace de tourner en studio. L'UQAM est assez équipée pouvoir recréer à la fois l'ambiance sonore, visuelle et lumineuse en studio, le tout en engageant, au final, moins de dépenses et moins de personnes. Je crois que

le déploiement était tellement grand (autorisations, matériel, techniciens, sécurité, électricité, entreposage, transport, dépenses, facteurs influençant l'image et le son, etc.) que cela nous a corsetés. Il nous fallait tellement de temps de nous déplacer, nous installer et nous ajuster au lieu de tournage avec les équipements que nous avions qu'il ne restait pas beaucoup de temps pour travailler les prises qui devaient être parfaites du premier coup. L'adaptation et le réajustement étaient presque écartés, car chaque changement affectait tout le monde et déclenchait tout un mécanisme d'engrenages qui avait de répercussions sur plusieurs aspects (d'autant plus en considérant que dans l'équipe il y avait beaucoup de gens sans expérience de plateau de tournage). Le studio m'aurait sûrement permis de réduire l'équipe et donc les problèmes organisationnels. Grâce à l'aide d'une personne habile en montage et en intégration d'images captées sur fond vert, l'image recherchée dans l'espace public aurait pu être reproduite. Je crois qu'en nous débarrassant, en partie, de ce processus de tournage exigeant nous aurions pu concentrer notre énergie sur le but de la recherche. Il apparaît probable que les conditions de tournages auxquelles nous nous sommes soumis pour réussir la captation en extérieur (lumière, son, image) n'ont pas autant influencé la réception que ce que je l'imaginais. Il aurait donc fallu prioriser nos besoins répondant aux problématiques de ma recherche-crédation pour ne pas se laisser distraire par d'autres envies. Cela dit, il est à noter que lorsque j'ai entrepris la démarche de louer un studio pour le tournage, l'école de cinéma de l'UQAM ne s'est pas montrée très disponible. D'ailleurs, en regardant le résultat, la captation et le travail de caméra d'Agustina Isidori m'ont paru excellents et l'apprentissage de la gestion de toute cette étape a été fort intéressant.

Le travail avec les comédiens a été une des parties plus faciles de ce projet. L'entente avec toute l'équipe de comédiens, qui d'ailleurs étaient tous d'excellents interprètes, a été constante. J'avais pris le temps de choisir mon équipe, de les contacter pour parler avec eux afin de leur exprimer mes envies et ma recherche. Avant le tournage, une semaine de lectures et répétitions a été mise en place avec toute l'équipe pour nous mettre dans le même bateau. Considérant que le tournage se faisait individuellement,

j'ai jugé indispensable d'avoir une semaine de travail tous ensemble. Cela nous a permis de bâtir un langage commun, de comprendre le but et les objectifs de cette création. Des mises en situation du tournage ont été organisées en salle de répétition afin que l'équipe puisse comprendre la façon dont la captation allait se dérouler. À mon avis, le fait que les comédiens choisis avaient une vaste expérience nous a énormément simplifié la tâche pendant le tournage. En ce qui concerne la direction d'acteur, je devais les diriger dans une langue étrangère ce qui a été un réel défi. Selon ce qu'ils m'ont exprimé, mes indications étaient très claires et nous nous sommes vraiment bien entendus. Les problèmes rencontrés ont été mineurs. Par exemple, avec Alain Fournier, nous avons dû répéter la séquence à cause de sa chemise, car il y avait un effet moiré dans la captation vidéo. Ou encore, dans les deux premières prises de Sophie Faucher, nous n'avons pas réussi à avoir un plan séquence à cause de petits achoppements dans le texte. Étant donné que la captation de Sophie a été la première et que nous avons réussi à avoir toutes les autres captations en plan-séquence, j'ai décidé d'ajouter un jour de tournage pour avoir toute la pièce en plan séquence. Encore une fois, ce n'était pas nécessaire en ce qui concerne le but de ma recherche, mais mon envie d'avoir un projet de maîtrise bien abouti m'a poussé à convoquer à nouveau mon équipe pour un dernier jour de tournage.

#### **4) Le troisième et le quatrième test : la technique**

Après le tournage, le troisième test a eu lieu afin de faire des essais d'installation en salle avec les différentes vidéos captées. Ce test n'a pas été ouvert au public comme dans les cas précédents. Il a fait l'objet d'un travail en salle à l'UQAM en compagnie d'Hugo Dalphond, directeur technique de ce projet. Le quatrième test a lui aussi été consacré à préparer l'entrée en salle au niveau technique. Plutôt que de développer en détail ces deux tests, il m'apparaissait plus intéressant d'exposer les défis techniques que ce projet a comporté.



La recherche sur la technique a traversé tout le processus de recherche-création et s'est révélée un des apprentissages les plus féconds de toute ma maîtrise. Même si j'ai une formation technique et scientifique solide, ce n'est qu'en situation de réalisation concrète du projet que l'on se trouve confronté à des problèmes techniques très précis qu'il faut alors résoudre. La création de ce dispositif s'est avérée un défi technique de haut-niveau. Même si la technologie utilisée était simple (5 écrans et un système de son sans fils), la complexité technique a été notable. Un système d'oreillettes est simple à apprivoiser, l'inclusion d'une vidéo sur scène n'est pas compliquée à maîtriser, mais la combinaison de toutes les images avec les différentes sources sonores ainsi que le travail de conception sonore à plusieurs niveaux et la synchronisation de toutes ces sources a constitué un grand défi de complexité et de minutie qui a nécessité beaucoup d'heures de travail.

Ainsi, pendant le processus de création, Hugo Dalphond et moi avons développé une recherche technique afin d'obtenir l'effet désiré. Nous avons perfectionné notre savoir et la maîtrise en profondeur des logiciels très utilisés dans la régie de spectacles vivants, et nous nous sommes aussi confrontés aux contraintes techniques qui lient le *software* et le *hardware* de l'image. Par exemple, la reproduction de plusieurs vidéos de très haute qualité sans qu'aucune source ne bogue a été un des principaux défis. Ainsi, cela impliquait de travailler avec plusieurs ordinateurs synchronisés, solution qui nous a conduits à apprendre le protocole OSC<sup>3</sup> de communication entre ordinateurs. La synchronisation de tous les fichiers de son et d'image a été le plus gros défi auquel nous avons dû faire face. Le fonctionnement sans accrocs de toutes les sources et de cette synchronisation a été une réelle préoccupation, et ce, jusqu'au jour de la première.

La recherche technique englobait aussi la conception du son, et le défi était tellement demandant que nous avons décidé de séparer la conception du son en deux parties : d'un côté Ariane Lamarre faisait la captation et l'édition des voix des comédiens; de

---

3 OSC: Open Sound Control

l'autre, Jonathan Léo-Saucier faisait la conception sonore des ambiances. Ainsi, avec Arianne, nous avons fait une longue recherche en ce qui concerne les matériaux sonores utilisés : les oreillettes, le système de réception, les sources de captation du son, les types d'enceintes et la connexion de tous les éléments.

La réalisation de cette maîtrise m'a permis d'écarter la crainte que j'avais quant à l'utilisation des technologies sur scène et de comprendre le rythme de travail que la technique exige, lequel est complètement différent de celui concernant le travail avec les comédiens. Le metteur en scène est aussi un gérant du temps de création et cette gestion s'apprend avec la pratique. Si, durant ma carrière, j'ai appris à gérer le temps quant à la création de l'espace scénique et des costumes, temps différent de celui de la direction d'acteurs, ici, j'ai dû apprendre à m'adapter au rythme des technologies utilisées. Par moments, on travaillait sur un rythme semblable à celui du cinéma, car le tournage s'est déroulé selon une planification très cadrée et le résultat n'était visible qu'après avoir tout enregistré. Aussi, le travail avec la technologie demande une plus grande planification ainsi qu'une forte imagination, car ce n'est qu'à la fin que l'on peut placer tous les équipements techniques et, en conséquence, voir tous les comédiens ensemble. En ce sens, c'est un travail qui ressemble à celui de l'éclairagiste, car c'est une conception très conceptuelle et abstraite.

##### **5) Entrée en salle.**

Grâce à une entrée en salle bien planifiée, j'ai encore pu consacrer du temps à finir la création artistique après avoir placé l'ensemble du dispositif scénique. C'est notamment dans ce temps-là que j'ai pu travailler l'aveuglement d'Œdipe, car il était difficile de se projeter pour cette scène finale qui demandait, d'abord, d'éprouver le rythme de l'ensemble de la pièce et, de l'autre, de coordonner tous les langages scéniques.

Les différentes présentations avant la *première* ont été d'une grande importance pour



peaufiner le dispositif à tous les niveaux. Jusqu'à la dernière minute, nous avons fait des raccords de son et d'éclairage, mais aussi des gros changements en ce qui concerne la dramaturgie. La veille de la première, et grâce aux commentaires d'une véritable amie metteuse en scène, Arianna Bardesono, j'ai décidé d'enlever une scène au complet. Il s'agissait de la dernière scène de notre adaptation, celle qui devait se dérouler après l'aveuglement d'Œdipe. Dans cette scène, un messager, traité comme un journaliste dans notre captation vidéo, apparaissait sur un écran et expliquait la fin de la tragédie. Je retranscris ici un fragment de ses commentaires qui expriment très clairement l'effet que produisait ce messager à la fin :

*À moment donné j'ai vraiment senti et puis dit dans ma tête : « You totally fucked me. Qu'est-ce qui va m'arriver maintenant? » Je l'ai répété souvent dans ma tête, avec un sourire bête, complètement prise en contrepied et pourtant pas du tout surprise. [...] J'ai vraiment senti d'être cet Œdipe, dans la chute, dans la misère. Pas vraiment dans la grandeur du roi auquel les citoyens avaient fait appel avant. Avant, Œdipe était hors de moi. Et moi, une pure spectatrice. Mais peu à peu la dimension de la pièce et le contemporain se sont superposées, comme dans une éclipse, et comme dans une éclipse j'ai vu quelque chose très clairement pendant un moment fugace. Quelque chose en lien avec notre condition de citoyens nord-américains, avec ma propre vie. Et la réaction a été : la colère, une rage très profonde, comme celle d'une bête prise dans une cage. [...] À l'apex de l'expérience, mélange entre colère et peur, voici l'espèce de « Anchor man » qui me raconte la fin de l'histoire, la triste fin de Œdipe. Ce morceau du spectacle a remis tout en place pour moi. L'état dans lequel la pièce m'avait mis auparavant disparaissait tout d'un coup, ma responsabilité revenait intouchée, finalement c'était bien Barabbas qui avait été mis sur la croix et pas moi. Je sors de la salle calme, mais aussi un peu déçue. Ce n'était qu'un malentendu, un rêve.*

Cette décision a été un moment compliquée en tant que créateur, car cela signifiait, non seulement renoncer à beaucoup d'heures de travail, mais aussi enlever complètement la présence d'un comédien (Francois-Olivier Aubut) de l'essai scénique. Cependant, cette décision n'était pas une question seulement esthétique, mais directement en lien avec l'objectif de ma recherche, car la réception changeait complètement avec cette apparition à la fin de mon essai. Mon équipe de création, notamment la dramaturge Andréane Roy, et ma directrice de recherche, Marie-

Christine Lesage, se sont montrées très favorables à l'idée de supprimer ce dernier monologue ce qui m'a conforté dans ma décision.

### **III.1.4 Un processus confronté au public**

Le but de cette recherche-crédation était d'explorer la reconfiguration des éléments scéniques pour proposer une remédiation de la tragédie, c'est-à-dire pour repenser la réception de la tragédie d'*Œdipe Roi* aujourd'hui. Cet accent sur la réception m'a amené à penser le processus de recherche-crédation autrement : j'ai alors considéré que nous sommes tous des spectateurs avec différents degrés d'engagement. Pendant tout le processus de travail, j'ai demandé à toute l'équipe de regarder notre dispositif comme un spectateur. Afin d'aiguiser ce regard, j'ai proposé que l'on confronte chaque étape de travail à un public. De manière volontaire, mon équipe et moi, nous sommes mis hors de notre zone de confort : nous avons montré plusieurs fois notre travail à des étapes embryonnaires et nous l'avons mis dans l'arène pour en parler collectivement. D'une certaine façon, notre processus de création a été rendu public. La confrontation des différentes esquisses de notre projet artistique devant un groupe de spectateurs «vierges», qui ne connaissaient pas en détail notre démarche, a déplacé notre regard de créateurs. C'était une façon de prendre du recul par rapport à la spirale de création, de se distancier d'une manière critique de l'objet qu'on était en train de créer, de le regarder sous un autre angle. Lorsque l'on confronte l'objet de création à un public étranger à l'équipe, cela révèle souvent de nombreux aspects comme si l'on changeait de lunettes et que l'on regardait le dispositif sous un autre angle. Étant donné l'envie de bousculer la réception de la tragédie pour proposer une autre façon de la vivre, il m'est apparu que cette confrontation au public pendant le processus était envisageable, voire nécessaire. Ainsi, ma démarche de recherche-crédation a été caractérisée pour une oscillation entre l'immersion dans la création pendant les laboratoires et la distanciation envers l'objet artistique lors des présentations publiques après chaque étape.

Pour évaluer les essais proposés, j'ai invité des groupes de spectateurs qui ont

constitué un mélange formé par des personnes de différentes origines et dont le bagage varie du théâtre à la sociologie. Après chaque essai, j'ai établi un dialogue critique grâce auquel mon équipe et moi-même avons pu analyser, comprendre, modifier et faire évoluer le dispositif. Quelques remarques sur cette expérience sont à relever. D'un côté, je considère extrêmement important d'avoir bien défini les objectifs de chaque test et de savoir ce que nous cherchions à chaque discussion. Le processus de création est un moment de turbulences, de hauts et de bas, c'est un va-et-vient où l'implication émotionnelle est très forte. Confronter constamment l'objet artistique que l'on est en train de créer peut affecter émotionnellement. De plus, le spectateur invité se sent inclus dans l'étape de création : en plus de parler de son expérience, souvent il propose des solutions scéniques qu'il trouve indispensables et qui peuvent être comprises comme une intrusion dans notre travail artistique. À mon avis, il faut bien comprendre les objectifs et être conscient de ces enjeux pour pouvoir en tirer un profit et ne pas se décourager dans la création. J'ai vécu d'une façon très différente le retour entre le premier et le deuxième test, et c'est justement pour cette compréhension des enjeux qu'il a été nécessaire de planifier le processus de création avec des présentations publiques à chaque étape. Je pense que j'ai compris la force de ce processus au fur et à mesure que j'ai développé ma recherche-crédation et j'ai appris à supporter le conflit que m'a posé le fait d'avoir invité un groupe de spectateurs à parler, à opiner et à critiquer l'œuvre artistique que j'étais en train de créer. Cela a été un pari difficile à tenir comme créateur : il fallait que je reste ouvert à tous les stimuli pour profiter des commentaires, mais qu'en même temps mes objectifs de recherche-crédation soient très clairs. J'ai compris que c'était comme si j'étais en train de construire un bâtiment pour lequel les fondations devaient être très solides pour pouvoir ainsi avoir la liberté de créer par dessus et que le tout se tienne.

J'ai appris à apprivoiser cette relation avec le public invité au fur et à mesure que j'ai avancé dans le processus. Ainsi, j'ai organisé le retour après chaque discussion de façon différente. Dans le premier test, j'ai proposé une discussion entre moi et les spectateurs après la présentation. J'ai laissé ouverte la possibilité de parler de tout,

que chacun propose et exprime ouvertement ses idées. Toutefois, pendant cette discussion, l'équipe de création et moi avons pris beaucoup la parole, nous avons dédié beaucoup de temps à répondre à des questions concernant notre démarche et les spectateurs invités ont parlé beaucoup sur ce qu'ils feraient et moins sur ce qu'ils avaient vu ou vécu. Après cette expérience, j'ai décidé de changer la tactique pour le deuxième test, lequel s'est avéré un moment clé du processus : la dernière étape avant de commencer les enregistrements définitifs où il fallait prendre beaucoup de décisions. Dans ce deuxième test, j'ai envoyé trois questions personnalisées à chaque spectateur. J'ai envoyé certaines de ces questions avant le test et certaines après et j'ai reçu leurs réponses les jours qui ont suivi le test. Cela a permis d'avoir des commentaires plus réfléchis. Aussi, juste après le test, j'ai voulu répéter l'expérience de la discussion du premier test, mais, cette fois-ci, je me suis mis dans une position d'écoute et j'ai demandé à mon équipe artistique de ne pas parler comme créateurs, et donc de ne pas dévoiler les démarches de notre processus, et de discuter seulement de l'expérience vécue et pas des nouvelles propositions artistiques. Le retour du quatrième test (je rappelle que le troisième test n'a été que des essais techniques qu'Hugo Dalphond et moi-même avons faits) s'est composé de commentaires envoyés par courriel et de conversations informelles après le test. Le vrai retour de ce test a été une discussion après l'exercice avec seulement l'équipe de conception. J'ai senti que ce moment a été crucial. La façon dont j'ai structuré la discussion a permis un véritable échange d'opinions entre tous les membres de l'équipe et, encore plus important, un vrai moment de création collective : le dialogue nous a amenés à penser tous ensemble les différentes parties du dispositif. Les discussions portées autour de l'espace scénique, de la création de l'ambiance sonore, du système de diffusion du son et de l'éclairage. Hugo Dalphond, après cette discussion, m'a avoué que c'était la première fois qu'il voyait à l'UQAM une discussion d'une équipe de conception où tous les membres étaient invités à créer ensemble la pièce, où tout le monde se sentait à l'aise d'échanger leurs points de vue sur tous les langages de la conception scénique, et ce au-delà de leur domaine.

Les deux groupes, le public invité et l'équipe de conception, sont devenus des «amis» ou des compagnons de création. Ils ont été des interlocuteurs privilégiés avec qui j'ai pu avoir des «entretiens [...] sur plusieurs des quatre plans suivants — intellectuel, fantasmatique, affectif, narcissique» (Anzieu, 1981, p. 114).

### **III.1.5 Réflexions sur le processus de création**

Au fur et à mesure du développement de cette recherche-crédation, j'ai eu la sensation que tous les éléments de ce dispositif devenaient des composantes fondamentales de mon projet. Je me suis rendu compte que cette maîtrise s'est avérée être énorme, car je ne pouvais pas m'empêcher de vouloir faire de mon mieux dans tous les domaines impliqués dans la mise en scène de ce projet. Par exemple, même si je voulais considérer certaines composantes secondaires (comme les éclairages), j'ai compris que le fait que cette recherche ait pour but de proposer une expérience immersive aux spectateurs afin de remédier la tragédie de Sophocle, excluait la possibilité de laisser de côté un des langages scéniques. En effet, tous les éléments scéniques influençaient la réception des spectateurs. Étant donné la complexité de ce projet, on a décidé de réduire le texte à l'essentiel pour arriver à un essai d'une quarantaine de minutes. Je ne voulais pas montrer une partie de la tragédie, car à mon avis il fallait comprendre l'ensemble de l'argument pour proposer cette remédiation du mythe. Cependant, pour délimiter le temps de mon essai, resserrer le projet et me consacrer plutôt à l'ensemble de la réception, nous l'avons simplifié. Grâce à ce texte réduit et à mon envie de ne pas prévenir le public sur ce qu'ils devaient observer, j'ai voulu présenter un essai très structuré et peaufiné. Bien sûr, il y a aussi le fait de travailler avec une équipe très perfectionniste et qui s'est engagée tout de suite dans le processus, dans ma démarche et qui a partagé avec moi l'envie d'avoir un projet cadré et rigoureux. Les comédiens se sont aussi beaucoup impliqués pour donner le meilleur d'eux. Les costumes qui d'emblée paraissaient être un travail mineur se sont révélés, grâce à une recherche riche et très minutieuse, être d'une grande importance quant à la définition des personnages de la pièce. Ceci étant pour toutes les disciplines qui touchent l'art

théâtral. Nous avons poursuivi l'excellence dans tous les domaines et cela, peut-être, en détriment d'une priorisation de mon objectif de recherche principal : me centrer vraiment sur l'expérience des spectateurs par rapport à la tragédie d'*Œdipe Roi*.

## **III.2 Drame autoethnographique.**

### **III.2.1 Introduction**

Le drame ethnographique s'avère une forme créative pour exprimer une expérience, dans notre cas, l'échange qui a eu lieu pendant cette recherche-crédation. Ainsi, ce drame témoigne d'un moment particulier de mon processus de création : la partie concernant le deuxième test. Au-delà des détails particuliers de la situation, pour moi, l'intérêt de ce drame réside dans sa possibilité de saisir la façon dont s'est déroulée une des étapes décisives de mon processus. C'est sous la forme de dialogues et monologues que j'ai voulu transmettre ce qui a alimenté ma recherche et ma démarche artistique : mes réflexions et les discussions que j'ai eues avec mon équipe et le public invité.

Ainsi, ce drame réunit plusieurs personnages : les membres de mon équipe de conception, le public invité au deuxième test et moi-même. Pour l'écrire, je me suis notamment servi des enregistrements audio et vidéo que j'ai réalisés pendant la discussion après le test. Aussi, je veux rappeler qu'après avoir assisté au deuxième test, les participants ont tous reçu trois questions auxquelles ils ont répondu, ce qui m'a permis de tirer des conclusions après ce test. Ces courriels échangés avec mon équipe et le public du test sont inclus dans l'annexe.

Ce drame ne fait pas état de tous les détails des dialogues qui ont eu lieu avec mes interlocuteurs, ni même de tous les commentaires que j'ai reçus à propos de la présentation publique. En effet, j'ai opéré une sélection qui, de toute évidence, est subjective. Même si j'ai copié parfois intégralement un commentaire, je ne cherche pas

à faire semblant d'exprimer l'opinion des autres ni à les traiter d'une façon objective. L'important pour moi est de transmettre les mots et réflexions qui ont été dits et qui ont alimenté ma recherche, bref, ce que j'ai retenu des commentaires des autres. C'est pour cette raison que je parle de drame autoethnographique, puisque finalement c'est moi qui me trouve être l'auteur de ce drame. En ce sens, ma perception des faits et des discussions se trouve être la chose la plus déterminante dans la tournure qu'a prise ma proposition scénique. Ce drame est donc un dialogue entre moi et ce que j'ai perçu des commentaires des autres. Comme je l'ai déjà exposé, ce drame se veut le témoin de mon processus de travail, pour montrer le type de dialogue que j'ai établi et qui m'a fait évoluer dans ma recherche-crédation.

J'ai structuré le drame en trois scènes : la première comprend un monologue concernant la préparation du deuxième test; la deuxième est une discussion avec le public du second test; la dernière est un monologue retraçant mes réflexions après cette étape de ma recherche-crédation. Finalement, dans l'annexe, j'ai inclus le texte que l'on a utilisé pour le deuxième test ainsi qu'une scène virtuelle qui utilise les questions que j'ai posées par courriels au public testé et les réponses qu'ils m'ont données

### **III.2.2 Scène 1 : préparation du test**

*6 Juin 2015. Dans son bureau, le chercheur révise son cahier de pratique pour faire un bilan du premier test et préparer les objectifs du deuxième test. Pendant qu'il écrit les objectifs du test qu'il enverra à l'équipe de conception, il dit à voix haute :*

RICARD : Suite au premier test, on continue à réfléchir aux enjeux spécifiques relatifs à ce dispositif. J'ai plus de questions que de réponses, et c'est à travers ce deuxième test que je souhaite prendre des décisions. Ainsi, pour cette deuxième période d'expérimentation, je juge pertinent d'ouvrir un éventail de possibilités. En fait, on va présenter ce qu'on avait au premier test et on va y ajouter une nouvelle scène (le dialogue Oedipe-Créon) avec un traitement différent.



L'objectif général de ce test est de faire évoluer l'ensemble de la création de ce dispositif à plusieurs niveaux : l'adaptation du texte, la conception de l'espace sonore, la conception de l'espace scénique... Suite à cette expérimentation, il sera primordial de prendre des décisions en ce qui concerne l'enregistrement de la voix d'Œdipe, de la captation vidéo des autres personnages et, par ricochet, de l'adaptation du texte. Ainsi, je veux diviser les objectifs selon le domaine (dramaturgie, vidéo, son, scénographie) pour mieux concentrer mon attention sur des points spécifiques sans pourtant me laisser surprendre par les imprévus. Je crois aussi que les commentaires des participants me porteront vers des territoires auxquels je n'avais pas pensé.

*(Pause)*

Je me rappelle à moi-même que ma volonté est de chercher une mise en scène dynamique, loin de l'idée préconçue de pesanteur ou lourdeur à laquelle la tragédie attique est souvent associée.

*(Pause)*

Nicola va organiser les horaires du test.

*(Ricard continue et prend courage pour écrire les objectifs spécifiques à chaque domaine.)*

En ce qui concerne le texte, on va évaluer deux propositions différentes. Dans le dialogue Tiresias-Œdipe, Œdipe parle au tu, on l'entend dans l'oreillette et c'est comme si on n'entendait que sa pensée. Dans le dialogue Œdipe - Créon, Œdipe combine pensée (texte au tu) et adresse à Créon.

À propos de la vidéo, le but de cette période serait de comprendre les enjeux d'un tournage en extérieur. On va enregistrer au cœur des sciences de l'UQAM la séquence de Créon. Cela va être une pratique pour toute l'équipe qui permettra de



comprendre comment on doit s'organiser pour les captations à l'extérieur. On va aussi tester les différents types de micros disponibles pour avoir une bonne qualité de son.

Je veux évaluer aussi deux types de montage vidéo : le plan séquence et la vidéo éditée à la façon Lars Von Trier dans son film *Direktøren for det hele* (c'est-à-dire un montage très coupé, avec des changements de plans subitement enchaînés qui ne répondent pas nécessairement à une volonté dramatique et qui semblent être plutôt aléatoires). Aussi, je veux essayer la présentation de l'appel public qu'Œdipe dirige à tous les citoyens comme un texte projeté sur les écrans. En ce qui concerne l'installation, le jour du test, on va demander deux écrans de télévision. Chacun des écrans sera attribué à un seul personnage : Tiresias et Créon.

Pour l'espace sonore, l'objectif principal de ce test serait artistique. Suite aux premières conversations avec Jonathan, je souhaite entendre sa première proposition artistique.

*Le chercheur finit d'écrire les objectifs. Il les envoie par courriel à son équipe et se met à travailler sur l'organisation du tournage (listes de matériels nécessaires, horaires de tournages, story-board de la captation vidéo...).*

### **III.2.3 Scène 2 : le test**

*6 juillet 2015. Entre 14 h 30 et 17 h. Dans une salle de répétition à l'École Supérieure de théâtre de l'UQAM un groupe de créateurs et amis se réunissent. Parmi eux, il y a l'équipe de conception qui présente aux autres leur étape de création. Ce test devant public contient trois scènes : l'introduction à la tragédie où Œdipe entend le problème de la ville de Thèbes; la scène entre Œdipe et le devin Tiresias; et la discussion entre Œdipe et son beau-frère Créon.*

*Tous sont assis par terre et chacun a une oreillette grâce à laquelle il pourra entendre le texte d'Œdipe. Aux deux côtés de la salle, il y a deux écrans. Un qui montrera le personnage de Tiresias, l'autre montrera Créon.*

Noir.

*Le test commence.*

*Après environ 20 minutes, le test se termine. Chacun prend une chaise et une discussion a lieu.*

RICARD : Merci d'être venus. Je vous ai envoyé quelques questions par courriel auxquelles j'aimerais que vous me répondiez une fois de retour chez vous. Pour le moment, je vous propose d'entamer une discussion. L'objectif est surtout de parler de ce qu'on a vu et pas de ce qu'on aurait pu faire. Au-delà des questions que je vous ai envoyées, l'intérêt de cette discussion est d'ouvrir un dialogue qui puisse nous amener à réfléchir sur des choses auxquelles on n'a pas pensé. Comme on l'a vu dans le premier test, un commentaire en déclenche un autre et cela nous amène sur des territoires inexplorés et à entrevoir plus clairement le chemin à parcourir. C'est à vous donc de commencer.

MIREILLE : Ok. J'y vais. Je suis rentrée vraiment dans l'expérience. L'Œdipe dans la tête nous parle et vit des affaires. Je l'ai vécu de l'intérieur. Le personnage me parlait à moi.

NICOLA 1 : Quand les deux dialogues se déroulaient en même temps, ça m'a fait décrocher.

CATHERINE : Pour moi, au contraire, c'était plus comme un vrai dialogue, plus spontané. Il faut choisir les bonnes juxtapositions.

*Catherine et Nico continuent à discuter à propos de ce sujet.*

MARIANNE. J'avais pas l'impression qu'Œdipe vivait entre les répliques.

TOUS : Je suis d'accord.

*Commentaires désordonnés à droite et à gauche.*

MARIE-CHRISTINE : Comment va-t-on gérer le volume?

RICARD : Chaque personne pourra le gérer. Chacun aura un récepteur avec son propre volume.

*Justine et Marianne commentent aussi sur les problèmes de son.*

JUSTINE : Pour moi, ça a commencé à marcher au moment où Tiresias entrait en relation avec ce qui s'est passé intérieurement. Quand Créon est réapparu, j'étais comme au théâtre avec le sourire d'être dans la fable. (*En référence à Mireille*) Contrairement à toi, je me sentais pas du tout Œdipe, sauf que je comprenais que je devais me sentir Œdipe et ça me convenait.

RICARD : Pourquoi tu pouvais pas rentrer avant dans le jeu?

JUSTINE : J'étais plus dans l'analyse du où suis-je, une analyse du lieu. J'écoutais pas le texte, le sens du texte. Moi, ce qui m'est venu c'est qu'il me manquait la présence physique d'un acteur, mais après j'ai oublié ça et pour moi ça fonctionnait.

MIREILLE : Pour moi aussi c'était le dialogue de Tiresias où ça fonctionnait. D'ailleurs, la prêtresse, est-ce que ça sera une voix ou une image-vidéo?

RICARD : Aujourd'hui ça a été une voix.

*Rires*

CASSANDRE : Je n'ai pas compris pourquoi on est comme dans un dialogue avec Créon ou Tiresias et on continue à se parler à nous-même. Il y avait un truc bizarre parce que c'est comme si on se parlait à nous-même, mais en même temps l'autre nous répondait comme s'il lisait notre pensée. Il se parle à lui même, mais les autres

interagissent...? Il y a quelque chose qui ne fonctionnait pas dans ma logique.

JUSTINE : J'avais la sensation qu'Œdipe continuait à monologuer et qu'ils devinaient ma pensée.

CASSANDRE : Pour moi non, parce qu'il y avait les pauses de la réponse. C'était pas logique.

JUSTINE : Peut-être que tu as raison. On comprend l'idée, mais...

CASSANDRE : En tout cas je me suis demandé, pourquoi il parle pas à l'autre?

ANDRÉANE : Pourquoi...?

CASSANDRE : Pourquoi il reste dans sa tête? C'est comme s'il disait rien verbalement. Et du coup, tu te demandes comment ils font les autres pour répondre. Il y a une pause avant chaque réplique. (*Elle pense*) J'ai trouvé très bien qu'on soit assis par terre. On se sentait plus un groupe. C'était un accident, mais je pense que c'est une bonne trouvaille.

JUSTINE : Moi aussi, j'ai aimé ça.

CASSANDRE : La sensation qu'on était un groupe qu'on était dans le même sol.

ANTOINE : Par rapport à ce que Cassandre disait, il y a quelque chose à trouver sur comment Œdipe s'adresse aux gens. Dans la respiration dans le ton.

NICOLA 1 : Je pense que ça doit sonner différemment quand c'est à la foule et quand c'est à quelqu'un.

*Commentaires désordonnés.*

JUSTINE : Quand Œdipe parlait à Créon j'étais confuse. Il disait, toi. C'est toi «moi»

ou toi «lui»? C'est pas question de changer le texte, c'est le traitement du son.

MIREILLE : J'ai l'impression qu'il faut trouver c'est quoi l'intention d'Œdipe quand il s'adresse à nous, sa relation. Effectivement, je pense que j'irais dans une chose plus douce, dans la confiance

CASSANDRE : C'est vrai qu'il y a quelque chose d'officiel qui ne correspond pas à quand tu parles à toi-même.

ANTOINE : Tu te parles désordonné, tu fais pas de formulations complexes, tu t'arrêtes de parler, tu fais de fautes...

*Commentaires désordonnées.*

ANTOINE : Il y a deux adresses différentes à penser : quand la voix parle à l'oreillette, elle parle à vous, la voix n'est pas Œdipe parce que Œdipe est vous. Et quand la voix parle aux personnages, c'est Œdipe qui parle. Je trouve ça mélangeant. C'est pas la même entité.

JUSTINE : Ah. C'est vrai.

AMÉLIE : Je suis pas venue dans le premier test. J'ai vraiment besoin de plus d'explication comme spectateur pour comprendre. Je sens que je dois être prise un peu plus par la main. Elle me parle à moi? C'est moi? C'est un personnage qui me parle? Qui est dans l'oreille? Au niveau interprétatif, je pense qu'il faut aller dans quelque chose de beaucoup plus incarné. Ça manque d'implication (c'est la difficulté de tous les classiques, je pense là). Étant donné qu'il n'y a pas d'interaction physique, je pense que le jeu doit chercher un côté plus touchant pour avoir une expérience théâtrale. Je trouve qu'il y a une relation à trouver par le texte avec le jeu des comédiens.

CASSANDRE : Quand le texte est déclamé, je m'éloigne.

MIREILLE : Besoin de plus de jeu à la camera, plus intime, plus de détails de jeu.

JUSTINE : Pour moi, le plan séquence avec Créon ça marche. J'abonde que si c'est plus détendu, je pense que ça marche.

CASSANDRE : À mon avis, c'est une question de ton.

ANTOINE : Pour moi c'est plus compliqué que ça. On fait jamais ce type de texte à la caméra. Comment on dirait ce texte?

JUSTINE : Ça m'a mélangé : Créon, Apollon... je pense que ça doit être plus simple. Encore, pour la voix d'Œdipe plus saccadée.

ANTOINE : Je pense qu'à l'oreille ça doit être plus quotidien. Comme dans la radio qui s'adresse à nous

ARIANE : Plus comme commenter?

ANTOINE : Le danger c'est d'expliquer les choses, comme le dit Ricard.

ARIANE : Je dis pas d'expliquer, mais de le commenter.

*Silence*

RICARD : Revenons au plan séquence. Il y a deux différents types de montage.

JUSTINE : Dans le plan séquence, j'ai bien absorbé la proposition, surtout par rapport à la distance entre le comédien et la camera. C'est comme si je comprenais rapidement quand il s'adressait à la foule ou plus à moi. Sans dénigrer le montage avec les coupures. Le plan séquence m'a paru plus éloquent.

MIREILLE : J'ai plus accès à l'information dans le plan séquence. Je suis plus rentrée.

*Pause*

AMÉLIE : Je reviens sur l'idée de s'asseoir par terre. J'ai pas allumé du tout qu'on était un chœur. Je me suis senti isolée.

JUSTINE : Moi, j'attends la progression dramaturgique par rapport à ça. J'ai hâte de voir la 6e scène.

AMÉLIE : Je me suis sentie toute seule, là.

CASSANDRE : J'ai remarqué que quand on écoute, on regarde par terre et on se met ailleurs, et à ce moment-là on quitte le groupe.

CATHERINE : J'ai senti le chœur quand il y avait un mouvement de foule : toutes les têtes bougeaient comme des poissons (*Elle gesticule beaucoup avec ses bras*). Une tête tournait et tu le remarquais tout de suite. Je pense qu'il faut investir sur ces réactions-là, qui ne sont pas du tout courantes dans le théâtre.

NICOLA : On pourrait avoir des images aussi pendant les monologues intérieurs.

CATHERINE : Il y a quelque chose avec les écrans. Il faut représenter le temps et la distance qui se passe.

*Antoine fait une blague, tout le monde rit.*

RICARD : Et le niveau de langue?

NICOLA : J'étais perplexe. Parfois on était dans un niveau très soutenu et parfois très «slang».

AMÉLIE : Je me suis dit : si mettons que je suis Œdipe je ne suis pas à Montréal en 2015. Ou si on est en 2015 et qu'on s'adresse en québécois il faut que tout soit adapté. J'ai pas la sensation qu'il faut séparer le monologue intérieur de la personne

et de ces interactions.

JUSTINE : Adapter le niveau langue? Pas seulement régler les anachronismes?

AMÉLIE : Si on change le niveau langue, on l'actualise partout.

*Tous parlent de façon désordonnée.*

JUSTINE : Ma question : est-ce qu'on règle les anachronismes? Règne, roi... Ça n'existe plus. Est-ce qu'on règle ça?

AMÉLIE : C'est un choix à faire. Je n'utiliserais pas deux niveaux de langages. La voix dans l'oreille est plus relâchée et quand je m'adresse (lui s'adresse) à Créon, elle est plus soutenue.

CASSANDRE : Pour moi, c'est une chose qui fonctionne.

AMÉLIE : C'est un problème de Québécois.

*Discussion entre Cassandra et Amélie.*

AMÉLIE : Je parle plus de la différence entre français international et québécois.

CASSANDRE : Je ne suis pas à l'aise avec les subtilités de tout ça-là.

MIREILLE : C'est plus français international que québécois soutenu.

*Discussion désordonnée.*

MARIANNE. Je suis à moitié d'accord là. Je pense que la différence vient plutôt du débit et pas du niveau de langue. J'ai pas l'impression qu'il faut changer de niveau de langue. Au niveau du registre, je pense que tout le monde doit avoir le même type de vocabulaire. Il y a un choix à faire. Pour moi, la différence est dans la débit, dans la



projection. Comment on découpe la phrase? Si c'est Œdipe à l'oreillette, il est plus relâché? S'il s'adresse aux autres, il a plus la volonté de se faire comprendre?

JUSTINE : Je pense qu'il faut pas que ça soit trop comme dans Hochelaga.

AMÉLIE : Si c'est québécois, c'est québécois soutenu.

ANDREANE : Ce que je remarque, c'est qu'il y a le côté littéraire et le ton. La façon d'écrire et la façon de dire. Amélie parle plus de la façon d'écrire et Marianne plus de la façon de dire.

MARIANNE : Et encore il y a la complexité des phrases.

ANTOINE : Pour moi c'est un mélange entre québécois soutenu et français normatif. C'est pas clair le choix.

CATHERINE : À niveau grammatical, je pense que la question du discours direct ou indirect est important pour savoir à qui on s'adresse. Par exemple : «Je me demande quelle heure il est», ou : «quelle heure est-il?», ou : «te demandes-tu quelle heure il est». Trois façons différentes.

ANTOINE : Tout à fait. Ça change comment tu te sens interpellé.

CATHERINE : On peut sentir plus d'empathie dans la question indirecte. Et je pense que ça va être plus manifeste dans le corps.

MARIANNE : Par le fait d'être assis par terre, on a moins de contact avec les autres. Peut-être que c'est aussi à cause du noir, du fait qu'on se voyait moins...

JUSTINE : J'avais la sensation d'être dans un cercle.

JONATHAN : Qu'est-ce que vous en pensez de la musique? C'est trop? Ça colle avec ce qui se passe?

MARIANNE : J'ai trouvé un côté un peu «cheesy», un peu trop «lounge».

CASSANDRE : Oui. (*Elle rit*)

*Commentaires désordonnés.*

JUSTINE : Je l'ai trouvé intéressant

MARIANNE : Ça m'a fait rire

CATHERINE : J'ai fait une association : ça m'a fait penser à l'adaptation de Romeo et Juliette de notre adolescence. C'est très «on ac-tu-a-li-se». Je ne pense pas qu'on a besoin de «beats lounge» ou, si oui, il faut y aller à fond.

CASSANDRE : J'ai trouvé qu'il y avait une montée dans le rythme, une recherche de texture sonore intéressante. Electro plus texturé. J'irais plus vers ça que dans un univers pop.

MIREILLE : Peut-être que c'est juste à la fin que le «beat» embarque.

ANDREANE : Trouver des pulsations subtiles. Pendant l'annonce, j'ai eu de la misère à me concentrer sur le texte et le son. J'avais du mal à suivre le texte. Plusieurs univers pourraient cohabiter. Feeling de série contemporaine accrocheur, la musique est pour appuyer, mais parfois ça nous garde dans un effet de contemplation et de plongée émotive.

*Silence.*

RICARD : Merci, à tous. J'attends vos réponses aux questions que je vous ai envoyées.  
Au prochain test!

*Blagues, rires et tout le monde arrange la salle ensemble.*

### **III.2.4 Scène 3 : prise de décisions et pensées désordonnées**

*Juillet 2016. Quelques jours après le test, ainsi qu'après des discussions avec son équipe de conception et sa directrice, le chercheur fait un bilan de la deuxième période de travail.*

RICARD : Les discussions et réponses du public jointes aux discussions avec mes concepteurs m'ont poussé à faire évoluer le dispositif.

D'abord, je dois me souvenir que montrer le processus peut représenter un piège, car le public appréhendera cette partie de la pièce comme si c'était une forme courte. Ainsi, ils risquent de vivre ce test comme une forme finie alors que ce qu'il voit n'est qu'une ébauche de l'essai scénique final. C'est donc au metteur en scène que revient la tâche de comprendre que ce n'est qu'un test et que, pourtant, le rythme de cet extrait n'a rien à voir avec le rythme de l'essai final. Lorsque l'on traite un extrait, le temps d'installation des conventions théâtrales qui sont mises en jeu est différent. C'était très pertinent la remarque à propos du fait que le dispositif fonctionnait à partir du dialogue de Tiresias. Pourtant, de cette remarque-là, je ne peux pas tirer des conclusions, parce que le rythme scénique dépend absolument de la présentation complète de l'essai scénique. Ainsi, je suppose que c'est à ce moment qu'ils ont compris la dynamique et qu'ils ont pu rentrer dans les conventions mises en jeu dans la présentation de cet extrait, mais cette dynamique sera différente lorsque l'essai scénique sera plus long. En effet, la première partie est plus dure parce que c'est le temps d'installation et de présentation de la situation. C'est aussi une partie qui demande plus d'efforts aux spectateurs : il doit comprendre les nouvelles conventions théâtrales que ce dispositif met en place. Dans cette partie, il doit entrer dans la situation de la fiction, être très attentif à l'écoute, se situer par rapport à l'espace scénique... Plutôt qu'affirmer que le dispositif ne fonctionne pas, je pense que le spectateur va se sentir perdu au début de cet essai scénique parce qu'il cherche à comprendre le jeu proposé, les systèmes de signes, le type de réception... Je pense

qu'il va commencer à se sentir immergé à partir du moment où tout est installé, où le jeu est compris. Ici je fais confiance à mon expérience de metteur en scène pour gérer le temps d'installation du spectacle lors de la présentation finale de la tragédie au complet. Cependant, suite aux retours que l'on a eus, il est clair pour moi qu'il faut travailler à ce que le dispositif soit simple concernant la réception. Les conventions utilisées doivent être précises et bien définies pour moi de façon à ce qu'elles soient claires pour le spectateur. Il faut donc que je prenne quelques décisions pour pouvoir avancer dans le processus et que je délimite bien mon terrain de jeu. De toute façon, je me rassure à moi-même, il y a encore du temps pour tout changer.

La première tâche que je dois finir est celle concernant l'adaptation du texte. Grâce à la discussion d'après-test et aux réponses à mes questions, j'ai compris qu'il fallait prendre des décisions à quatre niveaux différents. Premièrement, la langue : on fait une adaptation en québécois, en français normatif? On reste dans un niveau de langue soutenu ou en slang? J'ai compris qu'il y avait un décalage culturel face à cette problématique. Ce problème se situe hors de ma réalité culturelle et, dans ce sens-là, c'est une question qui m'échappe. J'ai pu constater que c'était un sujet de discussion très animé et qui oppose des opinions très différentes parmi les créateurs. J'ai donc décidé de suivre les conseils de ma directrice de recherche ainsi que ceux de la dramaturge Andreane Roy. Toutes deux m'ont recommandé de travailler l'adaptation en français normatif et dans un niveau de langue plutôt soutenu.

Cependant, le deuxième point qui a été soulevé concernant la langue est justement au centre de ce que signifie adapter un mythe grec aujourd'hui dans un langage plus contemporain. Il existe une énorme différence entre une parole qui se veut orale (comme un politicien qui s'adresserait à la foule ou dans une entrevue) et un français écrit, même si on reste toujours dans un français soutenu. Aussi, cette question relève de la problématique des anachronismes. J'ai donc décidé que la langue soit un langage oral, formel, mais avec des structures syntaxiques simples. En ce qui concerne les anachronismes, j'ai voulu réduire au maximum les références anciennes

qui ne peuvent pas être bien comprises par les spectateurs d'aujourd'hui. Par exemple, le terme *oracle* a été changé par *prophétie*, *Apollon* pour *dieux*, etc. Nous avons aussi décidé de simplifier le plus possible le texte et la plus drastique des décisions qui ont été prises après le test était celle d'effacer le personnage de Créon. Nous pensions que ce personnage ajoutait des péripéties dans la trame de la tragédie, néanmoins il n'apportait rien au but de ma recherche-crédation de ce dispositif. Au contraire, l'effacer nous a permis d'aller plus directement dans la quête d'Édipe, de clarifier la ligne argumentaire du mythe, et sur le plan pratico-pratique, d'avoir un personnage en moins à enregistrer avec toutes les heures en moins que ça implique (et le travail de conception de costumes, d'édition de vidéo et audio, etc.).

C'est curieux la façon dont on trouve des solutions à certains problèmes lorsque l'on travaille dans d'autres domaines. Dans ce cas-ci, c'est en travaillant avec Manon Guiraud, la conceptrice de costume, que j'ai pu trouver beaucoup de réponses en ce qui concerne le langage à utiliser. Ma relation avec les concepteurs de costume s'est toujours avérée compliquée, peut-être à cause de mon manque de vocabulaire dans ce domaine-là, ou bien encore, parce que je trouve cela plus compliqué de définir ce que je recherche pour les costumes, ou encore pire, de le savoir. Fortuitement, dans ce cas-ci, les conversations ont commencé avec elle après le deuxième test et cela a coïncidé avec la prise de décisions à propos de l'adaptation du texte. On devait travailler sur les costumes des comédiens pour préparer le tournage qui aura lieu le mois prochain. C'est pourquoi nous avons travaillé chaque personnage en cherchant des références à des personnages types. Les analogies qui ont été faites sont : un politicien pour Créon, un philosophe pour Tiresias, une première dame pour Jocaste, un ambassadeur pour le Corinthien et un travailleur pour le berger (on a éliminé Créon quelques jours après la rencontre avec Manon). Ces analogies nous ont permis de définir le langage utilisé, un français normatif soutenu selon chaque type de personnage. Ainsi, nous avons décidé qu'Édipe s'adresserait à la seconde personne du pluriel, «vous», concernant Tiresias et le Corinthien. Néanmoins, à cause de sa relation matrimoniale avec Jocaste et de l'analogie du berger comme un travailleur, il

utiliserait le «tu». Par contre, tous les personnages vouvoient Œdipe, sauf Jocaste qui le tutoie.

Le troisième point était l'adaptation par rapport à notre dispositif. Andréane et moi avons choisi la convention suivante : quand Œdipe s'adresse à lui même, donc l'Œdipe à l'oreillette, il s'exprime à la seconde personne du singulier : «tu». Il serait une sorte de conseiller. Quand Œdipe parle aux autres personnages, c'est une adresse directe. Aussi, en suivant le commentaire, à mon avis très éloquent, de Catherine Lacaille nous avons décidé que le personnage d'Œdipe entendu dans l'oreillette utiliserait beaucoup plus le discours indirect, tandis que l'autre Œdipe serait beaucoup plus dans le discours direct. De cette façon, on cherche à ce que le spectateur se sente plus interpellé par les questions de la pensée d'Œdipe.

Le quatrième point concerne le débit du texte. En ce sens, nous avons décidé de garder en tête, en tout temps, le fait que tous les personnages parlent face à une multitude.. À mon avis, cela implique une parole claire. Même si les émotions envahissent le discours, il doit rester compréhensible et bien structuré. J'ai décidé de rester dans un registre réaliste en ce qui concerne le jeu de la part des acteurs, pourtant, le fait de parler face à un groupe de gens m'a amené à chercher des réactions et émotions contrôlées.

Concernant le son et la vidéo, le deuxième test a vraiment été utile pour voir plus clairement vers où on veut s'en aller. Je suis d'accord avec l'idée que le personnage d'Œdipe ne doit pas mourir entre les répliques. C'est pourquoi je pense qu'il faudra ajouter quelques respirations, quelques bruits dans l'oreillette pour ne pas ressentir les césures entre les partitions où Œdipe parle dans l'oreillette où la technologie s'éteint lorsque ce n'est plus son tour. Compte tenu de ma propre expérience lors du test, je considère que la captation des personnages en plan-séquence est plus juste : je me sens plus immergé dans la tragédie, je me sens plus à la place d'Œdipe, je me sens plus au théâtre.

L'espace scénique continuera sûrement beaucoup évoluer après les troisième et quatrième tests, mais je pense qu'après les commentaires du deuxième test, j'ai déjà trouvé de bonnes pistes à partager avec Cassandra. La sensation de groupe par rapport à l'espace a été très différente selon les participants par rapport au premier test, et j'ai essayé de comprendre pourquoi. À mon avis, les tabourets fonctionnaient mieux pour percevoir les autres, et cette piste a aussi été affirmée par quelques participants. Par contre, comme le dit Cassandra, être assis au sol ajoute une autre sensation de groupe. Cependant, je me demande si cette sensation est liée au fait d'être assis au sol ou d'être assis sur un sol commun. Je vais proposer à Cassandra de travailler sur l'idée de placer tout le public sur une même estrade. Pour ce faire, il faudra que l'on garde en tête l'idée de place publique pour la lier avec l'estrade.

## CONCLUSION

Le but de cette recherche était de proposer un dispositif scénique pour la mise en scène d'*Œdipe Roi*. Je pense que ce mythe est toujours d'actualité et continue à parler au spectateur d'aujourd'hui, comme il me parle à moi-même. Ce qui a motivé ce projet relève du désir de m'éloigner des formes plus conventionnelles de théâtre afin de proposer une mise en scène qui adopte un procédé différent. Ma recherche-crédation s'est donc finalement concentrée autour de la question de la mise en scène d'un mythe antique pour le spectateur d'aujourd'hui.

Cependant, un travail de recherche théorique s'est imposé. Le texte de Sophocle ainsi que l'ensemble de la tragédie attique constituent la base de notre théâtre occidental. Mon esprit de chercheur et ma volonté d'avoir les connaissances suffisantes pour agir en conséquence et pouvoir affronter le défi de mettre en scène un tel classique m'ont amené à un large travail de lectures et une vaste recherche bibliographique. Il s'agissait, d'une part, de comprendre pourquoi le mythe est encore aussi éloquent de nos jours et d'autre part, de connaître les conditions de représentation de la tragédie autant à son origine dans la Grèce antique que dans le théâtre contemporain. Je me suis notamment inspiré de Roland Barthes qui par ses écrits, m'a permis de me rappeler que le théâtre attique engageait une participation citoyenne par la convocation de toute la cité pour à y assister. Cela m'a donc incité à penser le mythe d'*Œdipe* comme un texte populaire qui doit s'inscrire dans les inquiétudes du citoyen d'aujourd'hui.

Ainsi, j'ai considéré que le mythe d'*Œdipe* trouve des résonances avec la société contemporaine sans pour autant dire qu'il fallait adapter le texte pour le contextualiser dans une situation actualisée. À mon avis, ce sont les conditions de représentation du théâtre qui peuvent amener le spectateur à avoir une lecture de la pièce qui le touche, c'est-à-dire que c'est dans la proposition de l'ensemble de l'acte



théâtral où on peut trouver une mise en scène qui amène les spectateurs à s'émouvoir, à réfléchir, à être touché à nouveau pour le mythe et, en conséquence, avoir une expérience au sein de sa mise en scène.

Mon intérêt pour les formes théâtrales contemporaines m'a aussi amené à élargir mes lectures à des domaines qui dépassent la tragédie, notamment sur les concepts propres au théâtre expérientiel, les formes d'art contextuel et l'art relationnel. Mes lectures des ouvrages de Paul Ardenne, d'Erika Fischer-Lichte et de Nicolas Bourriaud ont élargi mes perspectives pour des formes plus innovatrices d'art et m'ont surtout amené à envisager la mise en scène sous un autre angle. Encouragé par ma directrice de recherche, Marie Christine Lesage, et par le séminaire « le tragique sur la scène contemporaine » donné par Hans-Thies Lehmann ainsi que par ma propre pratique, j'ai étendu mon champ de recherche à des pratiques interartistiques, mais aussi à l'anthropologie, la sociologie et la philosophie. Ainsi, le cadre épistémologique de cette recherche s'est caractérisé par l'interdisciplinarité.

J'ai découvert des auteurs et penseurs qui ont marqué ma recherche, parfois directement, parfois d'une façon plus tangentielle. Mon approche anthropologique s'est appuyée sur Manuel Delgado et son ouvrage *Animal público*, dans lequel il propose d'étudier une anthropologie urbaine qui devrait être une discipline qui analyse l'espace public et ses liens microsociologiques. Parallèlement, Cjević et Vujanović observent aussi l'espace et de la sphère publique dans leur ouvrage *Public Spheres by performances* dans lequel elles analysent plusieurs événements scéniques contemporains qui ont un fort rapport avec la manipulation de masse et l'imposition idéologique. Ma démarche de recherche-crédation a aussi été marquée par la microsociologie d'Erving Goffman et son analyse de la relation entre les individus en situation de coprésence comme forme d'ordre social autonome. En somme, toutes ces références constituent une longue liste de nouvelles connaissances qui au-delà de l'objectif de cette recherche vont m'accompagner dans ma carrière comme metteur en scène.

Le processus de recherche-création s'est établi sous la forme d'allers-retours entre mes intuitions artistiques et mes lectures, analyse et connaissances théoriques. L'arrimage entre la théorie et pratique s'est fait de façon naturelle pendant ce processus, mes décisions artistiques étaient généralement motivées par mes recherches théoriques qui venaient elles aussi soutenir mon approche. La maîtrise constitue une opportunité pour le créateur de dédier beaucoup plus de temps que d'habitude à la recherche et à la préparation d'un projet artistique qui permet donc une large période de documentation. La pulsion d'innovation et la volonté de risque à mon avis inhérents au désir de réaliser une maîtrise poussent l'artiste-chercheur à fouiller son sujet aussi profondément qu'il peut.

Au début de ma recherche-création, il y avait une inquiétude au sujet de l'utilisation scénique des technologies, mais ce n'est que pendant les différentes étapes de recherches qu'il m'est apparu clair que j'allais baser mon dispositif sur l'utilisation de technologies employant des procédés simples. Cela m'a aussi permis d'approfondir les possibilités que l'usage de l'image et la technologie offrent à l'art théâtral. C'est ainsi que je suis arrivé au texte fondamental *Remediation, understanding new media* de Bolter et Grusin qui m'a permis de penser la mise en scène d'*Œdipe Roi* comme une remédiation de la tragédie. Les outils technologiques possèdent leurs propres rythmes et modifient aussi le rapport aux comédiens, ce qui implique alors de modifier la façon de diriger les acteurs. En tant que metteur en scène, j'ai compris qu'il fallait travailler un autre type de dynamique pour pouvoir intégrer les différents langages scéniques.

Mon processus d'exploration a fait émerger la proposition d'un dispositif scénique visant à une immersion dramaturgique basée sur deux caractéristiques : la place centrale du spectateur et l'établissement d'un chœur par l'ensemble du public. Ce dispositif scénique employant la technologie va à l'encontre de la représentation ordinaire de la tragédie afin de mettre le spectateur dans une position différente par rapport au mode de réception attendu. Placer le spectateur au centre de la scène et le

mettre dans une position analogue à celle d'*Œdipe* joue sur les possibles questions que le mythe suscite et, en conséquence, sur la façon dont on comprend *Œdipe*. J'ai ainsi cherché à me réapproprier le mythe et des interprétations que celui-ci peut offrir à notre manière de vivre ensemble dans la société contemporaine. Avec ce dispositif, j'ai voulu articuler une tension entre le réel, les spectateurs et l'expérience *ici et maintenant*, le différé, les acteurs enregistrés par le son et la vidéo, et le fictionnel, le mythe d'*Œdipe Roi*, pour nous interroger sur le moi et le monde à travers l'objet artistique et sa réception. L'objectif était donc de créer une mise en scène qui offre un autre regard sur le mythe classique.

Je considère qu'avec cette recherche-crédation j'ai atteint les objectifs fixés. J'ai tenté d'amener le public à vivre la tragédie d'*Œdipe Roi* comme une expérience. En le plaçant au centre de la scène, en l'englobant par les éléments scéniques, j'ai travaillé à une possible relation entre sa position, son corps et son regard par rapport à la technologie avec le texte et la représentation qu'on se fait du mythe. En tant que metteur en scène, cette recherche-crédation s'inscrit au sein d'une préoccupation plus large : le désir de susciter chez le spectateur un intérêt particulier dû à la place spéciale qui lui est conférée par rapport à la pièce présentée. Cette recherche-crédation m'a aidé à comprendre non seulement les enjeux d'une disposition à 360 degrés avec le public au centre, mais aussi les défis d'un espace scénique qui est plus proche de l'installation que des décors théâtraux.

En définitive, c'est à travers un dispositif intermédial et expérientiel, basé sur l'immersion scénique que j'ai tenté d'inviter le spectateur à une nouvelle réception du mythe. Néanmoins, tout dispositif scénique établit un jeu avec ses propres règles, lesquelles sont amenées par une équipe de création et, en dernière instance, par le metteur en scène. Derrière le dispositif, il y a toujours une relation unidirectionnelle, l'artiste propose, le spectateur reçoit. Même si la volonté du metteur en scène est d'ouvrir le sens, d'offrir la possibilité de multiplier le regard, le spectateur face au dispositif peut refuser de s'engager dans les conventions théâtrales mises en place. En

conséquence, cette recherche-création m'a aussi poussé à m'interroger à nouveau sur la relation entre la conception du metteur en scène et la réception subjective de chaque spectateur. Je considère donc que mes objectifs ont été atteints, dans le sens où je suis arrivé à remodeler l'espace scénique pour créer un dispositif proposant une nouvelle réception de l'œuvre qui veut être plus engageante pour le spectateur sans juger si l'expérience des spectateurs a été satisfaisante.

Ma recherche-création n'est pas le développement d'une nouvelle forme théâtrale pour mettre en scène des textes classiques, mais un procédé me permettant d'envisager autrement la façon d'appréhender et de mettre en scène une pièce dans les années à venir. Ainsi, je n'ai pas cherché à trouver une formule close pour n'importe quel projet, mais plutôt une manière de penser et reformuler l'art du théâtre en plaçant le spectateur au centre de la création et en développant un cadre interdisciplinaire qui à mon avis devrait être le paradigme de la scène contemporaine.

# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages sur la tragédie

- Bohrer, K. H., Nye, S. et Felski, R. (2010). The Tragic: A Question of Art, not Philosophy of History. *New Literary History*, 41(1), 35-51.  
<http://dx.doi.org/10.1353/nlh.0.0142>
- Caillois, R. (1938). *Le mythe et l'homme*. Paris : Gallimard.
- De Romilly, J. (1997). *La tragédie grecque* (6e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Eloit, A. (2004). Oedipus Rex by Pier Paolo Pasolini The Palimpsest : Rewriting and the Creation of Pasolini's Cinematic Language. *Literature Film Quarterly*, 32(4), 288-299.
- Fix, F. et Toudoire-Surlapierre, F. (2009). *Le chœur dans le théâtre contemporain, 1970-2000*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Goldhill, S. (2007). *How to stage Greek tragedy today*. Chicago : University of Chicago Press.
- Grimal, P. (1999). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (14e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.
- Hoffmann, G. (1996). *Sophocle : Œdipe Roi* (2e éd.). Paris : Presses Universitaires de France - PUF.
- Laera, M. (2011). Reaching Athens Performing participation and community in Rimini Protokoll's Prometheus in Athens. *Performance research*, 16(4), 46-51.

- Laera, M. (2013). *Reaching Athens community, democracy and other mythologies in adaptations of Greek tragedy*. New York : Peter Lang.  
(<http://site.ebrary.com/id/10670697>).
- Lehmann, H.-T. (2007). Notes sur la tragédie, le tragique et le politique aujourd'hui.  
Dans C. Biet, P. V. Berghe, et K. Vanhaesebrouck (dir.), *Œdipe Contemporain?* (p.225-239). Vic la Gardiole : L'Entretemps éditions.
- Marx, W. (2012). *Le tombeau d'Œdipe : pour une tragédie sans tragique*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Meier, C. (1991). *De la tragédie grecque comme art politique*. Paris : Les Belles Lettres.
- Menke, C. (2004). The Presence of Tragedy. *Critical Horizons : A Journal of Philosophy & Social Theory*, 5(1), 201-225.  
<http://dx.doi.org/10.1163/1568516042653521>
- Morel, J. (1964). *La tragédie*. Paris : AColin.
- Nietzsche, F. W. (2012). *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard.
- Schiller, F. (1942). De l'emploi du chœur dans la tragédie. Dans *La fiancée de Messine* (p. 93-111). Paris : Éditions Montaigne.
- Sophocle. (1985). *Œdipe roi*. Paris : Éditions de Minuit.
- Sophocle. (1989). *Œdipe à Colone*. Paris : Éditions théâtrales.
- Sophocle. (2012). *Œdipe roi*. Arles : Actes Sud.
- Szondi, P. (2003). *Essai sur le tragique*. Belval : Circé.
- Vidal-Naquet, P. (1973). Sur une représentation de *L'Orestie*. *Travail théâtral. Cahiers trimestriels*, 12, 122-124.
- Wiles, D. (1997). *Tragedy in Athens performance space and theatrical meaning*. New

York : Cambridge University Press.

## Ouvrages sur le théâtre

Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.

Artaud, A. (2006). *El Teatro y su doble*. Barcelona : Edhasa.

Barthes, R. (2002). *Écrits sur le théâtre*. Paris : Éditions du Seuil.

Batlle, C. (2008). La segmentació del text dramàtic contemporani. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, (33-34), 13-35.

Benjamin, W. (1985). *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion.

Bouko, C. (2014). L'espace théâtral immersif, entre intégration, immersion et indistinction. Dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (dir.), (p. 35-48). Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

Bolter, J. D. et Grusin, R. A. (1999). *Remediation understanding new media*. Cambridge : MassMIT Press.

Castellucci, C. et Castellucci, R. (2001). *Les pèlerins de la matière, théorie et praxis du théâtre : écrits de la Societas Raffaello Sanzio*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Cvejić, B. et Vujanović, A. (2012). *Public sphere by performance*. Berlin : b\_books.

Debray, R. (1996). *La position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre*. Paris : Pour le théâtre.

De Marinis, M. (2013). Réhabiliter le spectateur : pour une critique de la participation. Dans N. Delhalle et A. Dethise (dir.), *Le théâtre et ses publics : la création partagée* (p. 149-171). Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

- Fischer-Lichte, E. (2007). Réalité et fiction dans le théâtre contemporain. *Théâtres du contemporain : revue d'études théâtrales*. Presses Sorbonne-Nouvelle, 11-12, 7-22.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance : a new aesthetics*. Abingdon : Routledge.
- Freydefont, M. (s.d.). *Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)*. <http://agon.ens-lyon.fr>. text. Récupéré le 10 juin 2016 de <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>
- Gieseckam, D. G. (2007). *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York : Palgrave Macmillan.
- Jacques, H. (2005). Un théâtre d'acteurs vidéographiques : Les aveugles de Denis Marleau. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (6), 79. <http://dx.doi.org/10.7202/1005507ar>
- Lachaud, J.-M. et Lussac, O. (dir.). (2007). *Arts et nouvelles technologies*. Paris : L'Harmattan.
- Larrue, J.-M. (2012). Théâtre et intermédialité. *Intermédialités*, (20), 101-117.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Lesage, M.-C. (1999). Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso. *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, (26), 30-45. <http://dx.doi.org/10.7202/041392ar>
- Lesage, M.-C. (2008). Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes. *Communications*, (83), 141-155.
- Lesage, M.-C. (2015). *Paysages Ubu : le théâtre de Denis Marleau, 1994-2014*. Montréal : Éditions Somme toute.



- Méchoulan, É. (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (1), 9. <http://dx.doi.org/10.7202/1005442ar>
- Mumford, M. (2013). Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity. *Contemporary Theatre Review*, 23(2), 153-165. <http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2013.777057>
- Naverán, I. de. (2009, août). Entrevue avec Rabih Mroué : El teatro está aquí, pero no podemos verlo. Récupéré de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=335>
- Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Acolin.
- Picon-Vallin, B. (dir.). (1998). *Les écrans sur la scène : Tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Read, A. (2008). *Theatre, intimacy & engagement*. New York : Palgrave Macmillan.
- Rykner, A. (2008). Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangence*, (88), 91. <http://dx.doi.org/10.7202/029755ar>
- Sánchez, J. A. et Belvis, E. (dir.). (2015). *No hay más poesía que la acción*. México DF : Paso de gato.
- Sánchez, J. A. (2007a). El teatro en el campo expandido. *Quaderns portàtils*. Récupéré de <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-jose-antonio-sanchez>
- Sánchez, J. A. (2007b). La representació d'allò real. *Revue DDT (Barcelona)*, 10, 25-34.
- Sánchez, J. A. (2007c). *Practicas De Lo Real En La Escena Contemporanea*. Madrid : Visor Libros.
- Sarrazac, J. P. (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.

Sénèque. (1991). *Théâtre complet*. Traduction par F. Dupont, Paris : Imprimerie nationale.

Servais, C. (2013). Recevoir à la voix active. Dans N. Delhalle et A. Dethise (dir.), *Le théâtre et ses publics : la création partagée : colloque de Liège* (p. 172-185). Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

### Ouvrages sur l'art contemporain

Alberganti, A. (2013). *De l'art de l'installation - La spatialité immersive*. Paris : Éditions L'Harmattan. Récupéré de <http://www.harmatheque.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ebook/9782343009186>

Ardenne, P. (1999). *Pratiques contemporaines l'art comme expérience*. Paris : Dis voir.

Ardenne, P. (2009). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.

Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79. <http://dx.doi.org/10.1162/0162287042379810>

Bourassa, R. (2014). Immersion et présence dans les dispositifs de réalité mixte. *Figures de l'immersion. Cahier ReMix*, 4. Récupéré de <http://oic.uqam.ca/fr/remix/immersion-et-presence-dans-les-dispositifs-de-realite-mixte>

Bourriaud, N. (2006). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.

Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.

Essche, E. van et Andrin, M. (2007). *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*. Bruxelles : Éditions de La Lettre volée.

Groys, B. (2010). *Going public*. Berlin : Sternberg Press.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museu Coleccão Berardo Arte Moderna e Contemporânea, Barcelona. (2007). *A theater without theater*. [Catalogue d'exposition]. Barcelona : Museu d'art Contemporani de Barcelona et Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleccão Berardo.

Plissart, M.-F. et Derrida, J. (1985). *Droit de regards et al.* Paris : Éditions de Minuit.

### **Ouvrages sur la sociologie, l'anthropologie et la philosophie**

Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*. Paris : Éditions du Seuil.

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris : Payot & Rivages.

Arendt, H. (1994). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Agora.

Audier, S. (2012). *Néo-libéralisme(s) : une archéologie intellectuelle*. Paris : Bernard Grasset.

Barthes, R. (2014). *Mythologies*. Paris : Éditions Points.

Bauman, Z. (1999). *Le coût humain de la mondialisation*. Paris : Hachette.

Bauman, Z. (2008). *S'acheter une vie*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, Actes Sud.

Cefaï, D. et Perreau, L. (2012). *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*. Amiens : CURAPP-ESS, Centre universitaire de recherches sur l'action publique et le politique.

Certeau, M. de. (1990). *L'Invention du quotidien*. Paris : Gallimard.

Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris : Gallimard.

- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona : Anagrama.
- Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas: El lugar de la cultura en las dinámicas de reappropriación capitalista de la ciudad. *Scripta nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 12(279). Récupéré de <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-69.htm>
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Éditions de Minuit.
- Goffman, E. (1988). *Les Moments et leurs hommes*. Paris : Éditions du Seuil Paris.
- Hall, E. T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hegel, G. W. F. (1997). *Esthétique*. [s.l.] : Paris Librairie générale française.
- Joseph, I. (1998). *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Latour, B. (2006). *Changer de société : refaire de la sociologie*. Paris : Éditions la Découverte.
- Nancy, J.-L. (1986). *La communauté désœuvrée*. Paris : Chistian Bourgoi Editeur.
- Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.
- Rosset, C. (2008). *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique* (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Presses universitaires de France.

## Ouvrages sur la méthodologie

Anzieu, D. (1981). *Le corps et l'œuvre*. Paris : Gallimard.

Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Richardson, L. (2010). New Writing Practices in Qualitative Research. *Sociology of Sport Journal*, 17, 5-20.

Tremblay, J. et Gosselin, P. (2008). Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations. Dans *Recherche qualitative : discours théoriques et éléments contextuels : où et comment mettre en scène l'intégration* (Vol. 6, p. 55-72). Montréal. Récupéré de <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/revue/les-collections/hors-serie-les-actes/#1>

## Artistes et spectacles

Bernat, R. [s.d.]. *Roger Bernat*. Récupéré le 24 novembre 2014 de <http://rogerbernat.info/>

Berwick, C. (2006). Forty Harmonius Voices Drown Out Your Woes: Cardiff at MoMA. *Bloomberg.com*.

Bosse, C. (2014, 26 février). *Les Perses*. [Vidéo Webdiffusée]. Genève. Récupéré de <http://vimeo.com/87665197>

Bosse, C. (s.d.). *Theatercombinat: pensées pour une autre théâtre*. Récupéré le 10 juin 2016 de <http://www.theatercombinat.com/projekte/perser/pensees.htm>

Cardiff, J. et Miller, G. B. [s.d.]. *Janet Cardiff & George Bures Miller*. Récupéré le 24 novembre 2014 de <http://www.cardiffmiller.com/>

Castellucci, R. (2008). *Inferno-Purgatorio-Paradiso*. [DVD]. Avignon.

Koršunovas, O. (metteur en scène) (2013, 9 novembre). *Dugne (Les bas-fonds)*. [Spectacle de théâtre]. Salt, El Canal.

Lemieux Pilon 4D Art. (s.d.). *Lemieux Pilon 4d Art | Multidisciplinary company*. Récupéré le 10 juin 2016 de <http://4dart.com/en>

Mapa Teatro. (2012, 22 septembre). *Truth is concrete*. [Vidéo Webdiffusée]. Graz. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=ztuvt8Cqu5s&feature=youtube\\_gdata\\_player](https://www.youtube.com/watch?v=ztuvt8Cqu5s&feature=youtube_gdata_player)

Pasolini, P. P. (1967). *Oedipus Rex*. [DVD]. Charlottesville : Water Bearer Films.

Py, O. (2008, 18 juin). Des mots de minuit. Récupéré de <http://www.ina.fr/video/I11086625/olivier-py-video.html>

Rimini Protokoll. (2013, 14 août). *100 % Cork*. [Vidéo Webdiffusée]. Cork. Récupéré de <http://vimeo.com/72341849>

Rotozaza [s.d.]. *etiquette\_fr*. Récupéré le 10 juin 2016 de [http://www.rotozaza.co.uk/etiquette\\_fr.html](http://www.rotozaza.co.uk/etiquette_fr.html)

Théâtre dromesko. (compagnie). (2006, 22 novembre). *La baraque*. [Spectacle de théâtre]. Barcelona, Teatre Lliure.

UBU, compagnie de création. (2002). *Les Aveugles (extraits)*. [Vidéo Webdiffusée]. Montréal. Récupéré de <http://vimeo.com/96215702>

# **ANNEXE A**

## **ADAPTATION DU TEXTE D'ŒDIPE ROI**

### **Œdipe Roi**

**de Sophocle**

**Adaptation d'Andreanne Roy et Ricard Soler Mallol**

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **Prologue**

LE PRÊTRE

Souverain de notre pays, Œdipe - tout le peuple est sur nos places.

Vous voyez comme nous que Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans les graines où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, la mort la frappe dans ses femmes, qui n'enfantent plus la vie.

Nous savons que vous n'êtes pas un dieu, mais nous vous avons choisi parmi tous les humains pour nous débarrasser du fléau et pour nous sauver.

ŒDIPE (oreillette)

Œdipe, la ville est pleine d'encens, pleine aussi de lamentations. Tu es venu ici, toi-même, toi Œdipe, pour les entendre. Toi, l'étranger qui vient d'arriver, c'est à toi d'éclaircir leur requête.

## Scène 1 : l'appel

LE PRÊTRE

Quand vous êtes arrivé à Thèbes, notre ville, c'est vous qui avez su chasser le Sphinx en résolvant ses énigmes mortelles. Œdipe, nous vous supplions de trouver une solution.

Les dieux nous ordonnent de chasser la souillure nourrie sur ce sol. Ils nous ont révélé que la cause du fléau est un crime impuni qui souille la Cité, le meurtre du roi Laïos, celui qui régnait sur la ville de Thèbes avant votre arrivée.

Comme vous le savez, avant que vous ne gouverniez cette cité, Laïos était le chef de ce pays. Il nous avait quittés pour consulter l'oracle et il n'est plus jamais revenu. Personne n'a assisté au meurtre, pas un messenger, ni un compagnon de route. Ils sont tous morts, sauf un, qui s'est enfui, effrayé. Il n'a raconté qu'une chose, une seule : que Laïos était tombé sous l'assaut d'une bande de criminels, non sous le bras d'un seul homme.

Comme c'est le sang d'un crime qui remue notre ville, nous allons nous laver de cette souillure en chassant les coupables, ou bien en les faisant payer meurtre pour meurtre.

Œdipe, nous vous supplions de nous guérir du mal. De ces morts, en nombre innombrable, la ville se meurt. Si vous devez régner sur la ville comme vous y réglez aujourd'hui, est-ce que ça ne vaut pas mieux qu'elle soit peuplée plutôt que déserte? Une ville n'est rien, s'il n'y a plus d'humains pour l'occuper.

ŒDIPE (oreillette)

Ils souffrent tous, tu le sais; mais même si leur souffrance est grande, il n'y en a pas un d'eux qui souffre autant que toi. Leur douleur à eux n'a qu'un seul objet : pour



chacun lui-même et pas un autre. Ton cœur à toi se lamente sur Thèbes et sur eux et sur toi tout ensemble.

Bon, tu vas reprendre l'affaire depuis le début et tu vas l'éclaircir, Œdipe. Tu te charges de la cause à la fois de Thèbes et du dieu.

Le roi Laïos était tombé sous l'assaut d'une bande de criminels, non sous le bras d'un seul homme... Comment les brigands auraient eu autant d'audace si le crime n'était pas payé à prix d'or? Quand Laïos a disparu, il fallait chercher les coupables sans relâche.

C'est toi maintenant qui possèdes le pouvoir qu'il a eu avant toi. Tu possèdes son lit, la femme qu'il avait déjà rendue mère et des enfants communs seraient aujourd'hui votre lot commun, si le malheur n'avait pas frappé sa descendance! C'est toi qui vas te battre pour lui, comme s'il était ton père. Et ce n'est pas pour des amis lointains, c'est pour toi que tu veux chasser d'ici la souillure. Le criminel pourrait vouloir te frapper d'un coup identique. Quand tu défends Laïos, c'est aussi toi-même que tu sers. Tu vas tout faire pour retrouver l'assassin de Laïos!

Écoute, accueille les avis, plie-toi aux ordres du fléau et tu vas trouver le réconfort. Tu es ici en humain étranger aux événements du passé, étranger au crime lui-même. Tu ne pourrais pas mener seul cette enquête, à moins de disposer d'un indice et, comme tu es en fait un des derniers citoyens arrivés dans la cité, c'est à eux, c'est à tous les citoyens que tu adresses solennellement cet appel :

ŒDIPE

À quiconque parmi vous sait sous le bras de qui est tombé Laïos, j'ordonne de me révéler tout. S'il craint pour lui-même, qu'il se libère de l'inculpation qui pèse sur lui : il n'aura aucun ennui et partira d'ici sain et sauf.

S'il connaît l'assassin comme étant un autre — voire un homme né sur un autre territoire —, qu'il ne garde pas le silence, je lui paierai le prix de sa révélation, et j'y joindrai ma gratitude.

Si vous voulez rester muets, si l'un de vous, craignant pour un des siens ou pour lui-même, manque à mon appel, voici ce que je ferai. Quel que soit le coupable, j'interdis à tous, dans ce pays où j'ai le trône et le pouvoir, qu'on le reçoive, qu'on lui parle, qu'on l'écoute. Je veux que tous, au contraire, le jettent hors de leurs maisons, comme la souillure de notre pays.

Je voue le criminel à vivre misérablement. Et si par hasard, je venais à l'admettre consciemment à mon foyer, je me voue moi-même à une vie sans joie que je viens d'appeler sur d'autres.

Tout cela, je vous ordonne de le faire pour moi, pour les dieux, pour cette terre qui se meurt, privée de ses moissons, oubliée de ses dieux.

*(Entre Tirésias.)*

## Scène 2 : Tirésias

ŒDIPE (oreillette)

Regarde, c'est Tirésias, l'honorable devin. Seul parmi les hommes, il porte en lui la vérité!

Nos vies sont entre ses mains. Il scrute tout, aussi bien ce qui s'enseigne que ce qui est interdit aux humains, aussi bien ce qui est du ciel que ce qui marche sur la terre. Il a beau être aveugle, il sait de quel fléau Thèbes est la proie.

Il ne peut pas nous refuser les avis que lui inspirent les oiseaux ni aucune démarche de la science prophétique. Il doit nous sauver de la souillure que peut nous infliger le mort. Pour un humain, aider les autres dans la mesure de sa force et de ses moyens, c'est la tâche la plus noble.

ŒDIPE

Honorable Tirésias, les dieux nous ont révélé que le seul moyen de nous délivrer du malheur qui afflige Thèbes, c'est de trouver les assassins de Laïos pour les faire mourir ou les exiler du pays.

Ce que voient les dieux, vous le voyez aussi, j'en suis sûr : avec votre aide, nous aurions le moyen de faire toute la lumière sur l'affaire.

TIRÉSIAS

Il est terrible de savoir, quand le savoir est inutile à celui qui le possède.

C'est que tous, tous, vous ne savez pas... Laissez-moi m'en retourner chez-moi.

J'essaie de nous épargner. Les choses arriveront d'elles-mêmes, que je les couvre ou non de mon silence.

ŒDIPE

Vous savez et vous ne direz rien?

TIRESIAS

Je ne veux pas révéler mon malheur, pour ne pas dire le vôtre.

ŒDIPE (oreillette)

C'est lui qui a tramé le crime, c'est lui qui l'a commis - même si ce n'est pas son bras qui a frappé. Et s'il avait des yeux, même ce geste-là, c'est lui seul qui l'aurait fait.

ŒDIPE

Comprenez-vous que c'est là nous trahir et condamner la ville?

TIRÉSIAS

Je vous conseille de vous en tenir à l'ordre que vous avez proclamé vous-même, et donc de ne plus parler à partir d'aujourd'hui à qui que ce soit; parce que, sachez-le, c'est vous, c'est vous, le criminel qui souille le pays!

ŒDIPE (oreillette)

Il a l'insolence de te parler comme ça!

TIRÉSIAS

Et si la vérité a encore quelque pouvoir, j'en dirai encore davantage.

Les outrages que vous avez envie de me lancer, bientôt, c'est toute la Cité qui vous les lancera.

ŒDIPE (oreillette)

Et il s'imagine pouvoir en dire plus sans que tu lui fasses payer son insolence?

ŒDIPE

Qui vous en a instruit? Pas votre art, en tout cas.

TIRESIAS

En moi vit la force du vrai : je demeure hors de vos atteintes. L'assassin recherché, c'est vous.

Et puisque je suis ici contraint à parler, voici ce que je dis : sans le savoir, vous vivez dans un commerce monstrueux avec les plus proches des vôtres, et sans vous rendre compte du degré de misère où vous vous trouvez.

ŒDIPE (oreillette)

Lui, l'aveugle, comment est-ce qu'il pourrait te nuire, à toi qui vois la clarté du jour? De deux choses l'une, soit c'est lui qui a inventé l'histoire, soit un autre qui travaille en secret à te chasser du pouvoir. Les yeux de ce faux prophète - ce charlatan - sont ouverts au gain, mais complètement fermés pour son art.

Il se voit sûrement déjà en poste près du trône.

ŒDIPE

Dites-nous donc : avez-vous déjà été bon devin? Pourquoi n'avez-vous pas su répondre aux énigmes du Sphinx? J'ai pourtant réussi, moi, Œdipe. Je n'ai pas de don de clairvoyance et je ne sais peut-être rien, mais c'est moi qui ai trouvé la solution. C'est moi qui ai réussi à sauver Thèbes.

TIRÉSIAS

Vous gouvernez; mais j'ai mon droit aussi, le droit de vous dire la vérité, et ce droit, il est à moi. Je suis aveugle; mais vous, vous qui avez encore la vue, comment pouvez-vous ne pas voir dans quel malheur vous êtes plongés présentement?

Vous voyez le jour, vous ne verrez bientôt que la nuit. Vous ne vous doutez même pas que vous êtes en horreur aux vôtres. Bientôt, comme un double fouet, la malédiction d'un père et d'une mère va vous chasser d'ici. Savez-vous seulement de qui vous êtes né?

ŒDIPE (oreillette)

Quels parents? Il sait qui sont tes parents.

ŒDIPE

Pouvez-vous parler autrement qu'avec des mots obscurs?

TIRÉSIAS

Vous avez l'air confus! Vous ne savez plus résoudre les énigmes?

L'homme que vous cherchez depuis quelque temps avec toutes vos menaces, vos discours sur Laïos assassiné, cet homme est ici-même. On pense que c'est un étranger établi dans le pays : il se révélera un Thébain authentique — et ce sera pour lui une source de grand malheur. Il voyait : il sera aveugle; il était riche : il mendiera, et, tâtant sa route devant lui avec son bâton, il prendra le chemin de l'exil. Et, du même coup, il se révélera père et frère des fils qui l'entouraient, époux et fils de la femme dont il est né, rival incestueux et assassin de son propre père!

### Scène 3 : Jocaste

JOCASTE

Arrêtez! Vous n'avez pas honte de remuer vos rancunes privées sur la place publique, pendant que votre terre souffre ce qu'elle souffre? (*À Œdipe.*) Rentre au palais. (*À Tirésias*) Et laissez-nous, je vous en prie, Tirésias.

ŒDIPE

Oui, partez, votre présence me pèse!

TIRÉSIAS

Je m'en vais. Mais vous, rentrez à présent, réfléchissez à mes prophéties, et, si vous êtes toujours sûr que je vous ai menti, je vous permets de dire que je ne connais rien à l'art des devins. (*Il part.*)

JOCASTE

Maintenant, dis-moi ce qui a provoqué ta colère.

ŒDIPE

C'est le complot qu'ils ont formé contre moi. Ce menteur, avec ses prophéties, ose m'attribuer publiquement la mort de Laïos.

JOCASTE

Va, tu es innocent du crime dont tu parles. Écoute-moi. Je vais t'en donner la preuve. Je ne crois jamais ni les prophéties ni les avis des devins et voici pourquoi tu devrais faire comme moi. Il y a longtemps, Laïos a reçu une prophétie : on lui prédisait que notre fils le ferait mourir.

Or, premièrement, la rumeur publique dit que ce sont des meurtriers étrangers qui ont tué Laïos, au croisement de deux chemins. Deuxièmement, à peine trois jours après

la naissance de notre fils, Laïos lui a lié les talons et l'a fait jeter sur un mont désert.  
Tu peux donc constater comme moi que l'oracle n'a pas pu s'accomplir. Le fils n'a pas tué son père et Laïos n'est pas mort par la main de son fils.  
C'était pourtant bien le destin que des voix prophétiques nous avaient prédit! Ne tiens donc aucun compte de ces voix-là.

ŒDIPE (oreillette)

Ah! en l'écoutant, tu sens monter l'angoisse et tes idées s'égarent!

ŒDIPE

Tu viens bien de dire que Laïos aurait été tué au croisement de deux chemins?

JOCASTE

On l'a dit à l'époque et on le dit toujours.

ŒDIPE

En quel territoire est-ce que Laïos aurait été attaqué?

JOCASTE

En Phocide; au carrefour des deux chemins qui viennent de Delphes et de Daulia.

ŒDIPE

Combien de temps depuis l'événement?

JOCASTE

La nouvelle nous est arrivée ici un peu avant le jour où tu as obtenu le pouvoir sur Thèbes.



ŒDIPE (oreillette)

Dans ton ignorance, tu as peur d'avoir lancé les pires malédictions contre toi-même tout à l'heure.

ŒDIPE

Et Laïos, peux-tu me le décrire? Quel âge il avait?

JOCASTE

Il était grand. Ses cheveux commençaient à blanchir. Il te ressemblait un peu.

ŒDIPE (oreillette)

Tu perds courage à l'idée que le devin ait finalement vu plus clair que toi. Tu aurais besoin d'un dernier indice de sa part.

ŒDIPE

Qui accompagnait Laïos?

JOCASTE

Ils étaient cinq en tout. Un chariot portait Laïos.

ŒDIPE (oreillette)

Maintenant tout est clair!... Qu'est-ce que les dieux ont résolu de faire de toi?

ŒDIPE

Mais qui t'a raconté?

JOCASTE

Un serviteur, le seul survivant du voyage.

ŒDIPE

Est-ce qu'il est dans le palais présentement?

JOCASTE

Non, à son retour, quand il t'a aperçu sur le trône et qu'il a vu Laïos mort, il m'a pris la main, m'a supplié de le renvoyer à ses champs, à la garde de ses troupeaux. Il voulait vivre le plus loin possible de Thèbes. Je l'ai laissé partir.

ŒDIPE

Est-ce qu'on peut le faire revenir au plus vite?

JOCASTE

On le peut. Mais pourquoi sa présence t'est si importante?

ŒDIPE (oreillette)

Tu crains pour toi, tu crains d'avoir trop parlé. Et c'est pourquoi tu veux le voir.

S'il confirme qu'ils étaient plusieurs, ce n'est plus toi le tueur. Un homme seul ne fait pas une foule. Si au contraire il parle d'un voyageur isolé, le crime retombe clairement sur tes épaules.

ŒDIPE

Tu as dit que, d'après lui, c'était une bande de criminels qui avaient tué Laïos. Je veux l'entendre et qu'il me le confirme.

JOCASTE

C'est cela, crois-moi, c'est cela qu'il a raconté; il ne peut plus se contredire et ce n'est pas que moi qui l'ai entendu, c'est la ville entière. Et même s'il se contredisait, ça ne prouverait pas que, cette fois, son récit du meurtre est vrai. Ce ne serait pas la première fois qu'on nous mente dans cette histoire. Déjà que d'après la prophétie,

Laïos devait tomber sous le bras de mon fils, mais ce n'est pas ce pauvre fils qui l'a tué, attendu qu'il est mort le premier.

Pour ce qui est des aveux et des prophéties, je ne fais plus confiance à personne.

ŒDIPE (oreillette)

Tout ton espoir est dans ce que nous révélera le témoin : attendre ici cet homme, ce berger, rien de plus.

ŒDIPE

Tu as raison; mais envoie-moi quand même ce berger.

JOCASTE

Tout de suite.

*(Jocaste sort.)*

## Scène 4 : l'attente

ŒDIPE (à l'oreillette)

Tu as peur pour toi, tu as peur d'être malheureux. Est-ce que c'est possible que tu te sois enfui de Corinthe pour éviter une terrible prophétie et que, une fois ici, le devin Tirésias te prédise des malheurs semblables?

À Corinthe, les dieux t'ont annoncé un destin horrible : tu partagerais le lit de ta mère, tu ferais naître une descendance monstrueuse et tu serais le meurtrier de ton père!

Après avoir entendu la prophétie, tu as quitté Corinthe et son territoire. Tu t'es enfui loin, là où les malheurs prédits ne pourraient jamais se réaliser. Mais sur ta route, au croisement de deux chemins, un soldat et un homme sur un chariot pareil à celui que Jocaste vient de te décrire sont venus à ta rencontre.

Le soldat et le vieillard ont voulu te repousser. En colère, tu as frappé le conducteur qui voulait t'écarter de ta route. Mais le vieux t'a vu et au moment où tu as passé sous son chariot, il t'a donné un coup de fouet.

Il a payé cher pour ce geste-là! Avec ton bâton, tu l'as fait tomber de son chariot. Il a roulé par terre. Et tu les as tous tués.

S'il y a un lien entre Laïos et cet inconnu, tu es l'homme le plus malheureux sur Terre. Parmi les citoyens et même parmi les étrangers, plus personne ne pourra te recevoir chez lui ou t'adresser la parole. Ils te fuiront. Tu as lancé contre toi-même ces ordres et ces imprécations. Et quand tu prends Jocaste entre tes bras qui ont fait mourir Laïos, tu la souilles!

Es-tu un criminel?

## DEUXIÈME PARTIE

### Scène 5 : Le corinthien

LE PRÊTRE

Ce pays qui se meurt nous déchire le cœur encore davantage si aux maux du passé s'ajoutent ces accusations et ces vagues soupçons.

La démesure enfante le tyran. Quand la démesure s'est gavée follement, sans s'inquiéter de l'heure ni de son intérêt, et quand elle est montée au plus haut, sur le faite, elle s'abîme tout à coup dans un précipice fatal, où ses pieds brisés refusent de la servir. Si quelqu'un va son chemin, le geste et le verbe hauts, et si, dans sa folie, il touche à l'inviolable sans redouter la Justice, qu'un mauvais sort l'emporte pour prix de sa funeste arrogance.

Œdipe, nous vous l'avons dit plus d'une fois, sachez-le : ce serait nous montrer insensés que de douter de vous. Quand notre terre chérie était dans la tourmente, c'est vous qui avez su la remettre dans le sens du vent. Si vous pouvez, soyez encore aujourd'hui ce bon guide.

Faites en sorte que jamais ne s'interrompe la lutte pour sauver la cité, nous vous en prions.

*(Un vieillard arrive par la gauche.)*

LE CORINTHIEN

Étrangers, est-ce que je pourrais savoir où est Œdipe, votre roi? J'arrive de Corinthe.

ŒDIPE

Qu'avez-vous à me dire?

LE CORINTHIEN

La nouvelle que je vous apporte va sans doute vous ravir, mais peut-être aussi vous affliger.

ŒDIPE

Pourquoi a-t-elle ce double pouvoir?

LE CORINTHIEN

Œdipe, les gens de mon pays vous proclament roi de Corinthe.

ŒDIPE

Quoi? Et le vieux Polybe? Il n'est plus sur le trône?

LE CORINTHIEN

Non, la mort le tient au tombeau.

ŒDIPE

Victime d'un complot ou d'une maladie?

LE CORINTHIEN

Les vieux gens, leurs vieux corps, un rien suffit à les terrasser.

ŒDIPE (oreillette)

Jocaste avait raison. Qui pourrait prêter attention aux prophéties maintenant? D'après eux, tu devais assassiner ton père. Et voici que ton père est mort. Il dort au fond d'un tombeau, sans que ta main n'ait touché aucune arme!... À moins qu'il soit mort du regret de ne plus te voir? Ce n'est qu'en ce sens qu'il serait mort par toi. Une chose est sûre, c'est qu'en ce moment, Polybe est dans les Enfers avec toutes ces prophéties sans valeur. Tout ça serait encore mieux si celle qui m'avait mise au monde n'était

pas encore en vie. Tant qu'elle vit, tu ne peux t'empêcher d'avoir peur.

*(Jocaste entre)*

JOCASTE

Que nous vaut la visite de cet étranger?

ŒDIPE

C'est un Corinthien, il est venu m'annoncer la mort de Polybe, mon père. Mais, Corinthien, dis-moi, est-ce que celle qui m'avait mise au monde est encore en vie?

JOCASTE

Pourquoi as-tu ce regard inquiet?

ŒDIPE

Une horrible prophétie des dieux.

LE CORINTHIEN

Pouvez-vous la dire? Ou bien est-ce qu'elle doit rester secrète?

ŒDIPE

L'oracle m'a prédit que je partagerais le lit de ma mère et que je tuerais mon père. C'est pour ça que je suis parti loin de Corinthe.

JOCASTE

Pour éviter les pires malheurs?

LE CORINTHIEN

C'est la seule raison qui vous a poussé à partir loin de votre ville?

ŒDIPE

Je ne voulais pas être parricide.

J'avais peur que les présages s'accomplissent.

LE CORINTHIEN

Alors vous avez nourri cette peur sans raison.

ŒDIPE

Qu'est-ce que vous voulez dire?

LE CORINTHIEN

Polybe et vous, vous n'êtes pas du même sang.

ŒDIPE (oreillette)

Comment est-ce possible?

ŒDIPE

Polybe n'est pas mon père?

Mais il m'appelait son fils!

LE CORINTHIEN

C'est moi qui vous ai remis à lui quand vous étiez encore un bébé.

Je vous ai trouvé dans un val près d'ici.

ŒDIPE

Qu'est-ce que vous faites dans la région?

LE CORINTHIEN

Je gardais des troupeaux transhumants.



ŒDIPE

Pourquoi êtes-vous si sûr que je suis l'enfant que vous avez recueilli?

LE CORINTHIEN

Regardez vos pieds, peut-être que vous portez encore quelques cicatrices.

Quand je vous ai trouvé, vos pieds étaient liés.

C'est moi qui ai dégagé vos deux pieds transpercés.

ŒDIPE (oreillette)

Quelle honte autour de mon berceau!

ŒDIPE

Mais qui a fait ça? Mon père? Ma mère?

LE CORINTHIEN

Je ne sais pas, mais celui qui vous a mis entre mes mains le sait mieux que moi.

ŒDIPE

Quelqu'un d'autre m'a trouvé avant vous?

LE CORINTHIEN

Oui, un autre berger vous avait remis à moi.

ŒDIPE

Pouvez-vous me dire de qui il s'agit?

LE CORINTHIEN

Il était sans aucun doute au service de Laïos.

C'était un berger de l'ancien roi de Thèbes.

ŒDIPE (oreillette)

Il est temps de connaître le fond de l'histoire.

ŒDIPE

Est-ce que ce berger est encore vivant? Est-ce que je peux le voir? J'ai besoin de l'interroger. Est-ce que quelqu'un connaît cet homme? Sait-on où le trouver?

LE CORINTHIEN

Jocaste est la mieux placée pour nous renseigner.

ŒDIPE

De qui s'agit-il, Jocaste?

JOCASTE

Peu importe de qui il parle! N'y fais pas attention. Oublie tout ce que tu viens d'entendre. À quoi bon !

ŒDIPE oreillette

Tu as déjà trop d'indices pour renoncer à connaître tes origines.

ŒDIPE

Impossible.

JOCASTE

Non! Si tu tiens à la vie, n'y pense plus. C'est assez que je souffre, moi.

ŒDIPE

Rassure-toi. Même si on m'apprenait que je suis fils et petit-fils d'esclave, tu n'en perdrais pas ta dignité pour autant.

JOCASTE

Arrête-toi, crois-moi. Je t'en supplie.

ŒDIPE oreillette

Tu ne peux pas la croire.

ŒDIPE

Je veux savoir la vérité.

JOCASTE

Ah! Si tu pouvais ne jamais apprendre qui tu es!

ŒDIPE

Allez, faites venir le berger!

JOCASTE

Malheureux! malheureux! oui, c'est là le seul nom dont je peux t'appeler. Tu n'en auras jamais un autre de ma bouche.

*(Elle rentre)*

## Scène 6 : Le berger

ŒDIPE (oreillette)

Pourquoi sort-elle ainsi? On dirait qu'elle a sursauté sous une douleur atroce. Tu crains qu'après un tel silence n'éclate quelque grand malheur.

Mais ton origine, si humble soit-elle, tu dois la connaître.

*(Entre le berger.)*

ŒDIPE (à l'oreille)

Pour autant que tu puisses ici le supposer sans l'avoir encore rencontré, ce berger a l'air d'être celui que tu attends depuis un moment. Son grand âge s'accorde à celui de cet homme.

ŒDIPE

C'est à vous d'abord que je m'adresse, à vous, le Corinthien. Est-ce là l'homme dont vous parliez?

LE CORINTHIEN

C'est exactement celui-là. Vous l'avez devant vous. Il était au service de Laïos, berger fidèle entre tous.

ŒDIPE

Alors, toi, vieillard, approche et, les yeux dans mes yeux, réponds à mes demandes. Tu étais bien à Laïos?

LE BERGER

Oui, esclave non acheté, mais né au palais du roi.

ŒDIPE

Attaché à quelle besogne? Menant quelle sorte de vie?

LE BERGER

Je faisais paître ces troupeaux la plus grande partie du temps.

ŒDIPE

Te souviens-tu d'avoir connu cet homme venu de Corinthe?

LE BERGER

Mais qu'y faisait-il? De qui parlez-vous?

ŒDIPE

De celui qui est là. Ne l'as-tu pas rencontré?

LE BERGER

Pas assez pour que ma mémoire me laisse répondre si vite.

LE CORINTHIEN

Rien d'étonnant à cela, maître. Mais moi, puisqu'il ne me reconnaît pas, je vais réveiller ses souvenirs. Je suis bien sûr qu'il se souvient du temps où, sur le Cithéron, lui avec deux troupeaux, et moi avec un, nous avons tous les deux vécus côte à côte, à trois reprises, pendant six mois, du début du printemps au lever de l'automne. À l'hiver, je ramenaï mes bêtes, moi dans ma bergerie, et lui les siennes dans les étables de Laïos. Oui ou non, dis-je vrai?

LE BERGER

Vrai. Mais cela fait bien longtemps.

LE CORINTHIEN

Et maintenant, dis-moi. En ce temps-là, te souviens-tu de m'avoir remis un enfant, afin que je l'élève comme s'il était mien?

LE BERGER

Quoi? Où veux-tu en venir avec cette histoire?

LE CORINTHIEN

Le voilà, mon ami, cet enfant d'autrefois!

LE BERGER (*levant son bâton*)

Malheur à toi! Veux-tu te taire !

ŒDIPE

Eh là, vieux, pas de coups! Ce sont bien tes propos qui méritent des coups, beaucoup plus que les siens.

LE BERGER

Mais quelle est donc ma faute, ô le meilleur des maîtres?

ŒDIPE

Tu ne nous as rien dit de l'enfant dont il parle.

LE BERGER

Il parle sans savoir, il s'agite pour rien.

ŒDIPE

Si tu ne veux pas parler de bon gré, tu parleras de force et il t'en cuira.

LE BERGER

Ah! je vous en supplie, par les dieux, ne maltraite pas un vieillard.

Que voulez-vous savoir?

ŒDIPE

C'est toi qui lui rendis l'enfant dont il nous parle?

LE BERGER

C'est moi. J'aurais bien dû mourir le même jour.

ŒDIPE

De qui le tenais-tu? De toi-même ou d'un autre?

LE BERGER

Il n'était pas à moi. Je le tenais d'un autre.

ŒDIPE

De qui? De quel foyer de Thèbes sortait-il?

LE BERGER

Il était né chez Laïos.

ŒDIPE

Esclave?... Ou parent du roi?

LE BERGER

Hélas! J'en suis au plus cruel à dire.

ŒDIPE

Et pour moi à entendre. Pourtant je l'entendrai.

LE BERGER

Il passait pour son fils... Mais votre femme, au palais, peut bien mieux que personne vous dire ce qui est.

ŒDIPE

C'est elle qui te l'avait remis?

LE BERGER

C'est elle, Seigneur.

ŒDIPE

Dans quelle intention?

LE BERGER

Pour que je le tue.

ŒDIPE

Une mère!... La pauvre femme!

LE BERGER

Elle avait peur d'une prophétie.

ŒDIPE

Qu'annonçait-il?



LE BERGER

Qu'un jour, prétendait-on, il tuerait ses parents.

ŒDIPE

Mais pourquoi l'avoir remis à ce vieillard?

LE BERGER

J'ai eu pitié de lui, maître.

Je croyais qu'il l'emporterait au pays d'où il arrivait. Nous vous avons sauvé la vie, mais pour les pires maux! Si vous êtes vraiment celui dont il parle, sachez que vous êtes né marqué par le malheur.

ŒDIPE

Alors tout à la fin serait vrai! Ah! lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisqu'aujourd'hui, je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer!

*(Il se rue dans le palais. Modéré.)*

## ANNEXE B

### TEXTE TEST 2

#### Scène 1 : Thèbes et le fléau

LE PRÊTRE (*voix spatialisée, adresse au spectateur*)

Souverain de notre pays, Œdipe - tout le peuple est sur nos places.

Tu vois comme nous que Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans les graines où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, la mort la frappe dans ses femmes, qui n'enfantent plus la vie.

Œdipe, trouve une solution.

Si tu dois régner sur la Cité comme tu y règnes aujourd'hui, est-ce que ça ne vaut pas mieux qu'elle soit peuplée plutôt que déserte?

Une ville n'est rien, s'il n'y a plus d'humains pour l'occuper.

ŒDIPE (*oreillette, Œdipe s'adresse à lui-même, donc au spectateur, voix non-spatialisée, niveau de langue un peu plus relâché*)

Ils souffrent tous, tu le sais; mais même si leur souffrance est grande, y'en a pas un d'eux qui souffre autant que toi. Leur douleur à eux n'a qu'un seul objet : pour chacun lui-même et pas un autre.

Ton cœur à toi se lamente sur Thèbes et sur eux et sur toi tout ensemble. Ils réveillent pas ici un homme endormi. Au contraire, tu as fait faire bien du chemin à ta pensée anxieuse. Le seul remède auquel tu as pensé, tu y as recouru sans attendre. Tu as envoyé Créon, ton beau-frère, à l'oracle d'Apollon, demander ce que tu devais dire ou faire pour sauver la ville.

(*Créon entre par la gauche.*)

CRÉON (*voix spatialisée, adresse au spectateur*)

La réponse est heureuse. Apollon nous ordonne «de chasser la souillure de ce pays, et de ne pas la laisser croître jusqu'à ce qu'elle soit incurable».

Comme c'est le sang d'un crime qui remue notre ville, nous allons nous laver de la souillure en chassant les coupables, ou bien en les faisant payer meurtre pour meurtre.

Comme tu le sais, avant que tu ne gouvernes cette cité, Laïos était le chef de ce pays.

Il nous avait quittés pour consulter l'oracle et il n'est plus jamais revenu. Personne n'a assisté au meurtre, pas un messenger ni un compagnon de route. Ils sont tous morts, sauf un, qui s'est enfui, effrayé. Il n'a raconté qu'une chose, une seule : que Laïos avait rencontré des brigands et qu'il était tombé sous l'assaut d'une troupe, non sous le bras d'un homme.

Ici à Thèbes, tout le monde a pensé «est-ce que des brigands auraient eu autant d'audace, si le coup n'avait pas été planifié ici et payé à prix d'or?»

Mais le Sphinx nous a empêché de mener une enquête.

Sache que si Apollon ne nous a pas donné le nom de l'assassin recherché, il existe une autre personne qui peut nous le dire. Tirésias possède le don de clairvoyance.

ŒDIPE (*oreillette, Œdipe s'adresse à lui-même, donc au spectateur, donc voix non-spatialisée, niveau de langue un peu plus relâché*)

Tu n'as pas non plus négligé ce moyen. Tu as envoyé deux messagers chercher le devin. Tu t'étonnes même que Tirésias (ne) soit pas déjà arrivé.

(*Inspire*) Bon, tu vas reprendre l'affaire à son début et tu vas l'éclaircir, toi. Apollon a bien fait — et Créon a bien fait lui aussi de montrer ce souci pour le mort. Ils vont trouver un appui en toi. Tu te charges de la cause à la fois de Thèbes et du dieu. Et ce n'est pas pour des amis lointains, c'est pour toi que tu veux chasser d'ici cette souillure. Parce que, quel que soit l'assassin, un jour il peut vouloir te frapper d'un coup identique. Quand tu défends Laïos, c'est toi-même aussi que tu sers.

Sache écouter, accueillir les avis, sache te plier aux ordres du fléau, et tu vas trouver le réconfort. Tu es ici en humain étranger aux événements du passé, étranger au crime lui-même; tu pourrais pas mener seul cette enquête, à moins de disposer d'un indice; et, comme tu te trouves en fait un des derniers citoyens arrivés dans la cité, c'est à eux, c'est à tous les citoyens que tu adresses solennellement cet appel :

*(Voix spatialisée et voix intime oreillette, niveau de langue plus soutenu)*

À quiconque parmi vous sait sous le bras de qui est tombé Laïos, j'ordonne de me révéler tout. S'il craint pour lui-même, qu'il se libère de l'inculpation qui pèse sur lui : il n'aura aucun ennui et partira d'ici sain et sauf. S'il connaît l'assassin comme étant un autre — voire un homme né sur une autre terre —, qu'il ne garde pas le silence, je lui paierai le prix de sa révélation, et j'y joindrai ma gratitude. Si vous voulez rester muets, si l'un de vous, craignant pour un des siens ou pour lui-même, se dérobe à mon appel, voici ce que je ferai. Quel que soit le coupable, j'interdis à tous, dans ce pays où j'ai le trône et le pouvoir, qu'on le reçoive, qu'on lui parle, qu'on l'écoute.

Je veux que tous, au contraire, le jettent hors de leurs maisons, comme la souillure de notre pays.

Je voue le criminel à vivre misérablement. Et, si par hasard je venais à l'admettre consciemment à mon foyer, je me voue moi-même à une vie sans joie que je viens d'appeler sur d'autres. Tout cela, je vous somme de le faire pour moi, pour Apollon, pour cette terre qui se meurt, privée de ses moissons, oubliée de ses dieux.

*ŒDIPE (retour à oreillette intime, Œdipe s'adresse à lui-même, donc au spectateur, donc voix non-spatialisée, niveau de langue un peu plus relâché)*

Le meilleur des rois avait disparu : il fallait chercher sans relâche. C'est toi maintenant qui possèdes le pouvoir qu'il a eu avant toi, tu possèdes son lit, la femme qu'il avait déjà rendue mère; des enfants communs seraient aujourd'hui votre lot commun, si le malheur n'avait frappé sa descendance! C'est toi qui vas te battre pour

lui, comme s'il était ton père. Tu vas y employer tous les moyens, tu brûles de le l'attraper, l'assassin de Laïos!

*(Entre Tirésias.)*

## **Scène 2 : Tiresias-Oedipe**

ŒDIPE *(de l'oreillette, Œdipe s'adresse à lui-même, donc au spectateur, voix non-spatialisée, niveau de langue un peu plus relâché)*

Regarde l'auguste devin, celui qui, seul parmi les hommes, porte en son sein la vérité! Nos vies sont entre ses mains à lui, Tiresias. Lui qui scrute tout, aussi bien ce qui s'enseigne que ce qui est interdit aux humains, aussi bien ce qui est du ciel que ce qui marche sur la terre, il a beau être aveugle, il sait de quel fléau Thèbes est la proie.

L'oracle nous a révélé que le seul moyen offert pour nous délivrer, c'est de trouver les assassins de Laïos pour les faire mourir ou les exiler du pays.

Il peut pas nous refuser les avis que lui inspirent les oiseaux, ni aucune démarche de la science prophétique. Il doit nous sauver de la souillure que peut nous infliger le mort. Pour un humain, aider les autres dans la mesure de sa force et de ses moyens, c'est la tâche la plus noble.

TIRÉSIAS *(voix spatialisée)*

C'est terrible de savoir, quand le savoir est inutile à celui qui le possède.

C'est que tous, tous, vous ne savez pas... Je ne vais pas révéler mon malheur — pour ne pas dire : le tien.

ŒDIPE *(de l'oreillette, Œdipe s'adresse à lui-même, donc au spectateur, voix non-spatialisée, niveau de langue un peu plus relâché)*

Refuser un oracle à Thèbes, sa Cité, c'est ni normal, ni conforme à l'amour qu'il lui doit. ? En faisant ça, il nous trahit et perd son pays.

TIRÉSIAS

J'essaie de nous épargner,

Mais les malheurs viendront bien seuls : peu importe que je me taise et cherche à te les cacher!

ŒDIPE

Mais alors, s'ils doivent venir, pourquoi se taire?

Tu dis que c'est lui qui a tramé le crime, c'est lui qui l'a commis - même si c'est pas son bras qui a frappé. Et si ce vieillard avait des yeux, tu dirais que même ce geste-là, c'est lui, c'est lui seul qui l'aurait fait.

TIRÉSIAS

Je te conseille de t'en tenir à l'ordre que tu as proclamé toi-même, et donc de ne plus parler à partir d'aujourd'hui à qui que ce soit; parce que, sache-le, c'est toi, c'est toi, le criminel qui souille le pays!

ŒDIPE

Il a l'insolence de te parler comme ça!

TIRÉSIAS

En moi vit la force du vrai : je demeure hors de tes atteintes.

Puisque je suis ici contraint à parler, voici ce que je dis : l'assassin recherché, c'est toi.

Ou peut-être que je devrais ajouter que sans le savoir, tu vis dans un commerce monstrueux avec les plus proches des tiens, et sans te rendre compte du degré de misère où tu te trouves.

ŒDIPE

Et il s'imagine pouvoir en dire plus sans que tu lui fasses payer son insolence?

TIRESIAS

Et si la vérité a encore quelque pouvoir, j'en dirai encore davantage.

Les outrages que tu as envie de me lancer, bientôt, c'est toute la Cité qui te les lancera.

ŒDIPE

Lui, l'aveugle, comment est-ce qu'il pourrait me nuire, à moi qui vois la clarté du jour?

TIRÉSIAS

Mon destin n'est pas de mourir sous tes coups : Apollon te les ferait payer.

ŒDIPE

C'est Créon ou c'est lui qui a inventé l'histoire?

TIRÉSIAS

Tu gouvernes; mais j'ai mon droit aussi, le droit de te dire la vérité, et ce droit, il est à moi. Je ne suis pas à tes ordres, je suis à ceux d'Apollon. Et voici ce que je te dis. Je suis aveugle; mais toi, toi qui a encore la vue, comment peux-tu ne pas voir dans quel malheur tu es plongé à l'heure où on se parle?

ŒDIPE

Créon, le loyal Créon, l'ami de toujours cherche aujourd'hui sournoisement à te chasser d'ici, et c'est pour ça qu'il m'envoie ce faux prophète, ce grand meneur d'intrigues, ce charlatan, dont les yeux sont ouverts au gain, mais tout à fait clos pour son art.

(Créon, l'ami de toujours, cherche aujourd'hui à te chasser d'ici, et c'est pour ça qu'il a envoyé ce faux prophète, ce meneur d'intrigues, ce charlatan.)

TIRÉSIAS

Sais-tu seulement de qui tu es né? — Tu ne te doutes même pas que tu es en horreur aux tiens. Bientôt, comme un double fouet, la malédiction d'un père et d'une mère, va te chasser d'ici. Tu vois le jour : tu ne verras bientôt que la nuit. Après ça, va, insulte mes prophéties, pourtant j'étais un sage aux yeux de tes parents.

ÆDIPÉ

Quels parents? Il sait de qui tu es le fils ?

Peut-il parler autrement qu'avec des mots obscurs?

TIRÉSIAS

Tu as l'air confus! Tu ne sais plus résoudre les énigmes?

ÆDIPÉ

Qu'il parte, sa présence te pèse.

TIRÉSIAS

L'homme que tu cherches depuis quelque temps avec toutes tes menaces, tes discours sur Laïos assassiné, cet homme est ici même. On pense que c'est un étranger établi dans le pays : il se révélera un Thébain authentique — et ce sera pour lui une source de grands tourments. Il voyait : de ce jour il sera aveugle; il était riche : il mendiera, et, tâtant sa route devant lui avec son bâton, il prendra le chemin de l'exil. Et, du même coup, il se révélera père et frère des fils qui l'entouraient, époux et fils de la femme dont il est né, rival incestueux et assassin de son propre père! Rentre à présent, réfléchis à mes prophéties, et, si tu es toujours sûr que je t'ai menti, je te permets de dire que je ne connais rien à l'art des devins.



### Scène 3 : CRÉON-OEDIPE

CRÉON (*voix spatialisée*)

On m'apprend, citoyens, que notre roi Œdipe répand contre moi des propos singuliers. Cette idée m'est intolérable. Si vraiment tu t'imagines que je te cause le moindre tort, soit en paroles, soit en actes, je ne souhaite plus de vivre davantage. Des rumeurs de ce genre m'apportent plus qu'un simple préjudice : est-ce qu'il y a quelque chose de pire que de passer pour un traître devant sa propre cité, aux yeux de tous?

ŒDIPE (*retour à oreillette intime, Œdipe s'adresse à lui-même, donc au spectateur, donc voix non-spatialisée, niveau de langue un peu plus relâché*)

Quoi? Il ose venir jusqu'à toi, Créon, assassin qui en veut clairement à ta vie, voleur visiblement avide de ton pouvoir! Mais, voyons, qu'il parle, qu'a-t-il saisi en toi pour qu'il se soit décidé à te traiter de cette sorte? Il pensait que tu saurais pas surprendre son complot ni lui barrer la route? Mais son projet est vain. Vain comme lui qui, sans le peuple, sans amis, part à la conquête d'un pouvoir qu'on n'a jamais obtenu que par le peuple et par l'argent.

CRÉON

Qu'est-ce que tu me reproches?

Oui, j'ai insisté pour que tu fasses venir Tiresias, et encore maintenant, même si ce qu'il t'a révélé t'a mis en colère, je suis persuadé que c'est ce qu'il fallait faire. C'est un homme sage et respecté de tous qui pratique son art depuis de nombreuses années. Déjà du temps de Laïos, on le consultait régulièrement et on l'estimait.

On a mené une enquête pour résoudre le meurtre de Laïos et le devin ne nous a rien

révélé à l'époque. Mais, en tout cas, Je ne sais pas pourquoi il est resté muet en ces temps-là et étant dans l'ignorance, je préfère me taire. Sache que si j'en savais davantage, je ne te cacherais rien.

ŒDIPE

Toi tu dis que jamais Tiresias aurait osé t'attribuer la mort de Laïos publiquement, s'il avait pas comploté avec lui avant.

CRÉON

Tu as épousé ma sœur. Donc tu gouvernes ce pays avec des droits égaux aux siens, oui?

Et donc, est-ce que je ne détiens pas, moi aussi, part égale du pouvoir qui vous revient à tous les deux?

ŒDIPE

C'est justement là qu'il se révèle comme un traître!

CRÉON

Réfléchis un peu : penses-tu vraiment qu'on puisse préférer régner dans un climat de peur et d'inquiétude constantes, alors qu'on peut dormir paisiblement tout en jouissant du même pouvoir? Je n'ai jamais voulu être roi. *Vivre* comme un roi me suffit amplement. C'est d'une évidence!

Penses-tu vraiment que j'envie ta situation? Comment pourrais-je préférer le trône à une autorité et un pouvoir que je possède déjà et qui ne me donne aucun souci? Non, raison ne saurait devenir déraison.

Mais si après tout ce que je viens de dire, tu doutes encore, vas à l'oracle, et vérifies si je t'ai rapporté son message avec exactitude. Si tu peux prouver que j'ai comploté avec Tiresias, fais-moi mettre à mort : ce n'est pas ta voix seule qui va me condamner, ce sont nos deux voix, la mienne et la tienne. Mais de grâce, ne m'accuse

pas sur un simple soupçon, sans m'avoir écouté. Ce n'est pas juste de prendre à la légère les coupables pour les innocents, les innocents pour les coupables. (Rejeter un ami loyal, c'est en fait se priver d'une part de sa propre vie, il faut du temps pour l'apprendre de façon sûre. Le temps seul est capable de montrer l'honnête homme, tandis qu'il suffit d'un jour pour dévoiler un traître.)

ŒDIPE (*oreillette intime, Œdipe s'adresse à lui-même, donc au spectateur, donc voix non-spatialisée, niveau de langue un peu plus relâché*)

Si tu restes là sans agir, c'est lui qui tire au but et c'est toi qui perds la partie. Quand un traître, dans l'ombre, avance vers toi, tu dois passer à l'action.

(*après cela, l'adresse à Créon est directe*)

Si vraiment tu t'imagines qu'un parent qui trahit les siens n'en doit pas être châtié, tu as perdu aussi le sens.

CRÉON

Qu'est-ce que tu veux? Me chasser, m'exiler du pays?

ŒDIPE

C'est ta mort que je veux, pas ton exil.

CRÉON

Explique-moi la raison de ta haine.

Si c'est à cause de mon refus d'obéir, sache que je me rebelle parce que tu déraisonnes.

ŒDIPE

Obéis à ton roi.

CRÉON

Je refuse d'obéir à un mauvais roi.

ŒDIPE

Thebes ! Tu n'es qu'un traître.

CRÉON

Thèbes est à moi autant qu'à toi.

## ANNEXE C

### RETOUR DES SPECTACTEURS PAR COURRIEL APRÈS LE TEST 2

#### Scène

*Juillet 2016. Cette scène est virtuelle et atemporelle. Elle se déroule pendant plusieurs jours, à des moments différents. Il s'agit de certaines des réponses aux questions que le chercheur a posées à son équipe et au public invité. Le chercheur les a lus et relus à maintes reprises. L'espace est virtuel. Avec les téléphones intelligents Ricard peut se brancher au projet Œdipe de n'importe où. Ainsi, quelques réponses sont lues dans son appartement, d'autres au métro, d'autres dans un café...*

RICARD : Considères-tu que cette proposition t'amène à vivre/penser autrement Œdipe?

AMÉLIE : oui... certainement... mon expérience était sensorielle, technologique, visuelle... plus superficielle (dans le bon sens) qu'incarnée. Disons que j'ai moins expérimenté Œdipe sur le plan dramatique, théâtral... psychanalytique... humain, mais plus dans un univers contemporain... au cœur d'une installation... je manque de vocabulaire... mais enfin...

MIREILLE : Oui, j'ai réussi à embarquer dans une histoire là. Le rythme de la musique, le côté «film d'action» donnait l'urgence, la sensation que quelque chose d'important allait arriver. Je suivais le parcours d'Œdipe de l'intérieur et j'ai aimé ça.

NICOLAS BASTIEN : En partie oui! Il faut cependant trouver la bonne texture sonore (ex. entendre un souffle, avoir une certaine réverbération dans le son de la voix intérieure) et la bonne forme de texte pour le dialogue intérieur et le dialogue

extérieur afin que ce soit rapide et facile d'identifier dans quel type de dialogue on se trouve.

ARIANNE LAMARRE : Comme je te l'ai déjà dit, je trouve que le texte est, à la base, très dense et il demande une grande concentration pour bien en saisir toutes les nuances et le propos. Je crois que ta proposition d'écran, d'oreillettes et de voix spécialisées est une base de travail intéressante pour découper le texte et permettre une meilleure compréhension de celui-ci. Cependant, je crois qu'il reste (comme te le disait ton public test hier) un gros travail de texte et d'interprétation pour vraiment préciser l'apport de chacun de ces éléments. Que ce soit dans la langue ou le contexte social et temporel.

CATHERINE LACAILLE FOSTER : J'aurais besoin de mieux comprendre qui s'adresse à moi et qui je suis exactement... J'aurais besoin d'être moi-même plus impliquée physiquement (ou par empathie kinesthésique) à défaut d'avoir des comédiens. J'aurais besoin de mieux ressentir le cadre de votre traitement d'Œdipe : contexte sociohistorique (ou absence complète de référent!), niveau de langue...

RICARD : J'aimerais avoir ton retour sur l'adaptation que l'on a travaillé. Est-ce que la nouvelle proposition dramaturgique aide à plus rentrer dans l'expérience théâtrale?

JUSTINE : Pour moi, le début manque d'accroche. On ne sait pas où l'on est. Les conventions théâtrales auxquelles on est habitué sont déplacées et, ne sachant pas ce qu'on fait là, il nous manque de clés pour être en état d'écoute active : on doit amalgamer plein d'informations et on n'est pas prêt à écouter le texte. Les deux télévisions apportent une dynamique intéressante. Les différents procédés filmiques sont pour moi efficaces. Je me mets progressivement à comprendre la dynamique, particulièrement entre Créon et Œdipe.

MIREILLE : Je me sentais tout près d'Œdipe. Le «tu» fonctionne. Il m'interpelle directement, c'est cool. Le dialogue intérieur d'Œdipe face aux autres personnages,

j'ai aimé ça. Les répliques d'Œdipe aux personnages, il y a là un code à trouver pour que ça marche.

ARIANNE : Je crois aussi qu'il est essentiel de redéfinir/préciser/clarifier qui est le public, qui est la voix dans l'oreille et comment (ou sur quel ton) Œdipe échange avec les personnages à l'écran.

RICARD : Qu'est-ce que tu penses du niveau de langue?

JUSTINE : Je ne crois pas que ce soit un problème québécois. D'après moi, il faut simplifier encore la grammaire, mais garder les références à la royauté, au devin, aux temps anciens, parce que ces références impliquent que tu n'es pas sorti de nulle part (qu'on n'est pas sorti de nulle part) et que les problèmes contemporains sont une nouvelle version de problèmes intemporels... (Ronfard et Anouilh, entre autres, l'ont fait et ça fonctionne). Des différences de «niveau de langue» (on ne parle plus vraiment de niveau de langue, mais différentes écritures avec la sculpture des phrases et de sonorités) selon les différents interlocuteurs doivent subsister selon moi et tout cela doit être précisé. Quant à Œdipe, je crois qu'Antoine et Catherine Lacaille avaient des bonnes pistes : qui est cette voix? : un petit diable, une conscience, le double d'Œdipe? Se parle-t-il au «tu» ou ses réflexions et ses paroles sont-elles en simultané?

MIREILLE : Le niveau de langue : il faut faire un choix plus clair et l'assumer pour que ça fonctionne. Besoin de soit rester propre et harmoniser les accents ou jouer dans un niveau plus humain et brut.

MARIANNE : Concernant l'adaptation, de mon point de vue, lorsque c'est trop québécois, je décroche. Pour que j'y croie en québécois, il faudrait qu'on change le nom des personnages, les noms de villes, etc. Je ne sais pas quelle est ta volonté par rapport à ça, mais je trouve qu'un français normatif est de mise. Sinon, il t'aurait fallu faire une réécriture complète de la pièce, et dans le délai qu'on a pour faire la

maîtrise, ça ne se peut pas.

Cela dit, et je l'ai dit au test, je ne suis pas d'accord avec Antoine sur le fait que tout repose sur le texte. Il y a une grande part d'appropriation du texte, de se le mettre en bouche, de ne pas accentuer toutes les syllabes, tous les mots de la même manière. Il faut nuancer le rythme, le débit, le volume de la voix, l'adresse (monologue intérieur, dialogue...). Jean-Antoine, malgré le fait qu'il changeait trop les mots du texte, a bien réussi à le faire. Antoine doit mieux se l'approprier. Je crois que la difficulté pour lui est de savoir à qui il s'adresse à chaque instant. Mon impression est que cela n'était pas tout à fait clair pour vous deux. Je crois aussi que tu vas voir comment ça va se passer avec les acteurs plus expérimentés. Tu verras si pour eux, le texte est autant un obstacle que pour Antoine.

RICARD : Qu'est-ce que tu penses de la proposition dramaturgique?

NICOLA DUBOIS : Dans le cadre du second test, je crois que l'espace public n'était pas assez ressenti. J'aime beaucoup cette exploration de la place publique, du discours politique. Que toute la scène est à la vue de tous. Cette étrange position politicienne de devoir parler en sachant que le peuple peut écouter. Le peuple pour chaque spectateur est probablement tous les autres. Comment accentuer cette impression? Est-elle incompatible avec le fait de partager les pensées d'Œdipe? Comment faire également comprendre que toutes les déclarations sont faites devant public? En sachant que le peuple écoute, je crois que de nombreuses personnes comprendraient le choix du français soutenu.

RICARD : Qu'est-ce que tu penses de l'ébauche d'espace sonore proposé?

NICOLA DUBOIS : Je crois que l'oreillette d'Œdipe doit vivre entre les répliques, mais cela laisse présupposer que ce n'est pas une voix qui nous parle, mais bien un être humain que l'on entend, tout près. Et je ne suis pas certain du code que cela envoie. Également, je pense que la musique est une piste dangereuse, puisqu'elle cerne un



mouvement, un goût pour un type de musique que l'on projette dans la pièce qui elle-même est projetée depuis l'Antiquité. Les repères deviennent complexes. La manipulation de «textures sonores» me semble une piste plus intéressante et simple de compréhension, et permettra de rythmer le tout, comme le faisait actuellement la musique.

Il faudrait également clarifier les interventions qui sortent des enceintes d'environnement. C'est-à-dire que certaines voix sortent de partout, d'autres sont localisés. Pourquoi? Comment le reçoit le spectateur? La plus importante à déterminer est celle d'Œdipe lorsqu'il s'adresse à autrui. Si elle sort de partout, nous pouvons croire qu'il est omniscient, ou que nous sommes dans sa tête. Dirigée, elle pose le problème de la position d'Œdipe dans l'espace.

RICARD : Quel a été ta perception des autres spectateurs pendant le test?

JUSTINE : Encore une fois, je crois que Catherine Lacaille avait des bonnes pistes. J'ai davantage perçu les autres spectateurs et le chœur quand il y a eu un «mouvement de foule», soit, dans ce cas-ci, lorsque le regard d'une personne a changé de place et que tout le monde a suivi. Si tu veux vraiment qu'on vive le chœur, il faut selon moi travailler le mouvement simultané (faute de travailler la voix simultanée comme tu l'avais essayé dans le cours de Stéphanie Jasmin).

AMELIE LANGLAIS : J'ai un peu oublié les autres spectateurs... je sentais parfois leur inconfort (dû au fait d'être assis au sol), je me plaisais à les regarder parfois... mais comme je devais me concentrer sur le texte... je ne me suis pas permise de vagabonder dans l'expérience commune.

NICOLAS BASTIEN : J'ai peu pensé et vu les autres si ce n'est peut-être leurs réactions au dialogue intérieur. Tous regardaient dans le vide à ces moments et se concentraient sur les paroles d'Œdipe. Avec le recul, je comprends qu'ils étaient amenés eux aussi à vivre ce qu'Œdipe vivait et il aurait été intéressant de regarder davantage leur visage

et comment il réagissait aux dialogues.

MARIANNE LAMARRE : Ma perception des autres spectateurs était moins bien que lors du premier test. Je me sentais plutôt seule.

CATHERINE LACAILLE FOSTER : J'ai eu du plaisir à découvrir le dispositif. J'étais contente d'être assise par terre, sentiment de collectivité.

RICARD : Peux-tu décrire ton expérience en ce qui concerne la relation que tu as eue avec les écrans et l'oreillette?

AMÉLIE LANGLAIS : La relation avec les écouteurs et les écrans ajoute un côté à la fois impersonnel et intime... la voix que nous entendons nous isole dans nos pensées tout en nous raccrochant à l'histoire. Pour ce qui est des écrans... cette impression de cinéma... d'être ensemble, mais chacun pour soi... c'est surtout cela qui me reste de l'expérience... des rapports humains indirects... une forme de désincarnation du drame par une technologie...

MARIANNE LAMARRE : Lorsqu'il y a une voix dans l'oreillette, j'ai tendance à regarder le plancher, pour avoir une meilleure écoute. Je ne sentais pas tout à fait que les personnages sur écran s'adressaient à moi. Le va-et-vient du visuel à l'auditif ne coule pas toujours et fait une brisure dans le rythme, et donc dans mon niveau d'attention.

NICOLAS BASTIEN : C'était une belle expérience d'intériorisation du dialogue d'Œdipe, on cherche à nous amener à vivre ce qu'il vit. Dans l'oreillette ses réflexions, dans l'écran et dans les haut-parleurs les gens qui s'adresse à nous/Œdipe ou le lorsqu'on/Œdipe s'adresse à autrui.

J'aurais par contre aimé que le dialogue intérieur soit plus saccadé, dans un langage moins soutenu et avec un dialogue moins linéaire, un peu comme nos pensées

existent réellement. Il m'a semblé que la forme du dialogue intérieur ne permettait pas de bien distinguer le dialogue extérieur (les autres) et intérieur (les pensées d'Œdipe). Peut-être aurait-il été bien aussi de présenter quelques images en flash à l'écran lorsqu'Œdipe pense. Ex. Il pense à sa femme on aperçoit un instant sa femme.

CATHERINE LACAILLE FOSTER : Son : Relativement correct! Il serait important de ressentir la «vie» d'Œdipe même quand il ne parle pas. (S'inspirer des sons des personnages solos dans les jeux vidéos one player?) Écrans : J'aurais voulu plus d'interactions entre les écrans (cela intègre la notion de chœur). Musique : Moins pop, mais conserver l'idée d'une montée dramatique. Exploration sur la texture sonore à pousser!

MIREILLE CAMIER : Le montage assez linéaire des vidéos m'a aidé à mieux entrer dans l'histoire. Effectivement, le montage saccadé du premier essai ne nous permettait pas d'avoir un contact avec les personnages.

ARIANNE LAMARRE : J'aimais beaucoup l'idée de vibrations suite à tes discussions avec Christelle. Les choses ont évolué vers quelque chose de plus rythmé, voire musical. Pour ma part, je ne suis pas certaine de cette dernière tangente, à savoir la musicalité. Les moments plus «Ibiza» m'ont fait une impression plutôt étrange, comme si ça ne cadrerait pas avec le reste de la proposition. Je te dirais même que ça nuisait à ma compréhension du texte. Cependant, les changements de rythme permettent de passer d'une scène à l'autre de manière efficace et je crois que la proposition de Jonathan avec ses textures sonores est un excellent point de départ. Mais peut-être est-ce simplement le choix de la musique électro qui fait que j'accroche moins.

RICARD : Qu'est-ce que tu penses de la proposition vidéo?

NICOLA DUBOIS : J'aime énormément les différents écrans. Et j'aime que certains écrans arrêtent de vivre, et d'autres oui, et j'ai très hâte que deux interventions de

personnages soient en même temps. Forcer les spectateurs à chercher et à choisir leurs écrans. Les lignes sont très dynamiques, mais je me pose la question suivante : à quoi cela renvoie? Saisis-t-on l'espace public à travers cela, ou pense-t-on que ce n'est qu'un choix esthétique? D'ailleurs, j'ai un faible pour les téléviseurs plutôt que les surfaces de projections.

## ANNEXE D

### LE RETOUR DES SPECTATEURS

À nouveau, j'ai écrit cette annexe sur la forme d'un drame. À partir des questions que j'ai distribuées aux spectateurs après les présentations publiques de mon essai scénique, j'ai pu avoir un retour sur leur expérience. J'ai trouvé pertinent d'inclure leurs réponses dans ce mémoire.

#### Scène 1 : Première question

RICARD : Quelle a été votre expérience pendant la présentation scénique du texte *Œdipe Roi*, c'est-à-dire, par rapport à la tragédie de Sophocle et à la façon dont on l'a présentée?

PASCALE LEGAULT-RIOUX : En achetant mon billet, je m'attendais à me trouver devant une scène à regarder des acteurs jouer. J'ai été très surprise par l'approche technologique, mais pas seulement ça, d'être située sur la scène en plein milieu. La perception est différente. Au lieu de regarder et «s'identifier» au personnage principal, c'est comme si on le devenait. Je trouve cette approche osée et particulière, elle offre un nouveau regard au spectateur.

MIREILLE CAMIER : Je me suis senti comme une part de la communauté. J'étais en plein centre de l'action comme Œdipe. Urgence de comprendre, de savoir qui est Œdipe. Comprendre notre identité. Besoin de trouver notre identité propre. Qui je suis? Nous sommes tous unis dans le drame. Qui sommes-nous? Quelle est ma part de responsabilité sur ma société.

AMELIE LANGLAIS : Être au centre de la tragédie, actrice muette et passive, me faire attribuer un drame qui n'est pas le mien... ça m'a fait réfléchir à cette idée de la

morale, la voix d'Antoine comme la voix de l'inconscient collectif. La responsabilité collective.... le fait d'ailleurs que le spectateur et le seul représentant humain sur scène... le responsabilisent face au drame... mais l'enferme aussi dans une position....

NICOLAS BASTIEN : Je me sentais très immergé dans l'expérience et je sentais l'angoisse monter en moi au fur et à mesure qu'Œdipe découvrait qu'il était l'assassin de son père comme si j'avais moi-même été un peu coupable de ce crime.

SOPHIE DESLAURIERS : Par rapport au texte, je dirais qu'on l'entend très bien, on le reçoit de façon plus directe et on a la sensation d'être avec Œdipe véritablement. On vit l'histoire comme de l'intérieur.

JUSTINE : À un moment où Œdipe parlait, je me suis dit «c'est vrai que quand on -je- ne veut pas voir quelque chose, on -je- doute longtemps avant d'accepter un fait.

LAMIA BENHACINE : J'ai compris l'idée qu'il y avait derrière ça, c'est-à-dire l'envie que le spectateur s'identifie au protagoniste, et qu'il ait accès à la conscience d'Œdipe dans son intimité. Par contre, pour x raison, je n'ai pas eu cette sensation. Ça a plus ou moins fonctionné pour moi, et je me suis demandé qu'est-ce qui manquerait pour que je me sente plus impliquée.

J'étais venue avec une amie, et en discutant ensemble, elle a mis le doigt sur quelque chose d'intéressant : la langue. (...) Le langage rendait l'identification difficile.

ANTOINE BEAUDOIN : J'avais l'impression de comprendre l'histoire différemment, un peu comme si le point de vue était davantage impliquant comme spectateur. Le dispositif m'imprégnait davantage dans l'histoire, je me sentais moins passif et j'avais l'impression de vivre une expérience collective. Globalement, je me sentais plus investi dans la tragédie. Les dialogues entre les personnages sur des écrans opposés étaient mes moments préférés, la musique donnait aussi beaucoup de profondeur.

LÉA PHILIPPE : Je me suis sentie extrêmement concernée par l'histoire à laquelle j'allais assister. Je sentais que je venais vivre une expérience et ça a été le cas. J'ai tendance à ne pas me laisser envahir par un spectacle, à prendre du recul pendant celui-ci, mais cette fois, j'ai été très attentive, puisque sollicitée de différentes manières. Être au centre de l'histoire et de la scène nous oblige à y prendre part. Donc l'idée que l'on soit Œdipe fonctionne très bien. Surtout à une époque où on est si centrés sur soi ! Et constamment sollicités par tout, tout le temps.

ÉOLE MONTREDON : Le fait d'être à la place de l'acteur principal était juste énorme !

CARL VINCENT : Quelle fut mon impression lorsque je me suis rendu compte que, dans cette mise en scène, Œdipe était en moi ! J'ai eu un énorme frisson ! Il est arrivé au moment où le corinthien entre « en scène ». Je fus alors au milieu des regards de Jocaste et de ce dernier. Quelle frayeur de se retrouver dans la peau de cet antique malheureux !

CASSANDRE CHATONNIER : Pour moi nous n'étions pas Œdipe, mais une sorte de chœur confident et témoin, impuissant face au destin de l'homme qui nous fait assez confiance pour nous chuchoter ses pensées à l'oreille. Pour les autres personnages, ils étaient réellement présents malgré leur nature technologique. En général, il se dégageait de ce dispositif un sentiment d'oppression : nous étions encerclés par des écrans gigantesques, des personnages froids et démesurés qui nous surplombaient, et nous étions trop proches physiquement de ce chœur qui partageait avec nous la douleur du pauvre Œdipe. Bref, la tragédie, le non-choix, l'absence de sortie de secours : ça fonctionne !

RACHEL MORSE : L'adresse était claire et tout était bien régulé de façon à ce qu'on se sente interpellé, impliqué. (...) Cependant, certains facteurs ont freiné l'immersion par moments, par exemple les notions de confort/d'inconfort, la technologie impliquée et la grande écoute que demandait l'œuvre. Si les sièges étaient

inconfortables (on me l'a dit et répété) on pouvait facilement oublier ce facteur en se concentrant sur le spectacle pour oublier son propre inconfort. (...) Il fallait se concentrer au maximum pour tenter de saisir au passage toutes les informations nécessaires à la compréhension du spectacle, créant ainsi un deuxième inconfort. Si le spectateur était inconfortable aussi avec l'oreillette ou avec le texte, c'était un troisième degré d'inconfort... Il est difficile dans ce cas, même en étant le spectateur le mieux préparé ou le plus généreux dans l'écoute, de ne pas décrocher.

DOMINIQUE LEBLANC-BOLDUC : D'abord ce qui a bien opéré pour moi :

- L'impact du dispositif dans l'expérience de la dualité individu/collectivité (j'avais l'impression d'être Œdipe et j'ai réalisé à un moment que tout le monde l'était aussi);
- La clarté, assez impressionnante je dois dire, de l'histoire racontée et la force de cette histoire aussi;
- La clarté des règles pour le spectateur;
- La maîtrise de l'appareil technologique (on se sent vraiment en confiance).

J'aurais eu besoin de :

- Davantage de «risque» dans la proposition, sentiment d'urgence, sentir la fragilité que vit le héros à même l'expérience scénique;
- Un lien plus fort avec les comédiens que l'on retrouve derrière l'écran. Toute la question du jeu préenregistré et retransmis par vidéo est hyper intéressante, mais le ton je crois crée une certaine distance;
- Mouvement, dynamisme physique (possibilité de bouger dans l'espace, et le mouvement d'un écran à l'autre ou dans le son, sentir le vif de cette tragédie et du dispositif scénique).



## Scène 2 : deuxième question

RICARD : Quelle a été votre expérience par rapport aux autres spectateurs?

LUCIE DAVID : Par rapport aux spectateurs, j'ai observé certains qui ne regardaient pas ou très peu les écrans, d'autres qui tournaient seulement la tête selon la projection et d'autres qui étaient plus à l'aise et qui bougeaient.

ARIADNA BARDESONO : Par rapport aux autres. À part le moment «we are all fucked», je ne les ai pas sentis le long de la performance. Je m'amuse de temps en temps en regardant Christelle dont je devinais les pensées, mais sinon ils étaient là avec moi, mais je me sentais bien séparée et en solitude.

JUSTINE HUBERT : J'ai aimé regarder les gens, surtout lorsque les écrans utilisés étaient ceux face à face. Au début, ça m'a dérangé que les images soient distribuées ainsi, puis je me suis rendu compte que ça me donnait plus de liberté pour faire voyager mon regard où je le voulais. Le fait d'être éclairé rend toutefois timide et ça me gênait un peu de fermer mes yeux lorsque je voulais écouter Œdipe, puisque je sentais qu'on pouvait m'observer à mon insu.

ANTOINE BEAUDOIN : J'ai adoré croiser le regard des autres spectateurs. J'aimais voir les autres regarder les écrans, le côté voyeur que ça suscite. C'était une expérience très stimulante...

ÉLIZABETH PATRY : La configuration de l'espace (les sièges en cercle) crée un certain malaise entre les spectateurs. Nos regards se croisent involontairement tandis qu'on cherche où l'on doit regarder.

NICOLAS BASTIEN : J'essayais de regarder les autres spectateurs pour voir si eux aussi semblaient vivre cette angoisse, mais ce n'était pas clair s'il ressentait la même chose ou non. Si j'avais vu cette angoisse chez eux, ça aurait sans doute alimenté ma propre angoisse.

AMELIE LANGLAIS : Je me suis sentie seule... coupée du monde. Mais dans le mouvement, dans les corps... on était comme un chœur... c'est étrange. Isolés, mais ensemble.

ÉOLE MONTREDON : Au départ je regardais tout le monde en pensant que l'un d'eux allait se mettre debout et jouer et non.

- Durant la pièce dès que l'un tournait la tête je le suivais en pensant que quelque chose était apparu.

- On se regardait tous.

- Pour une fois je trouve qu'on n'était pas chacun sur notre chaise et dans notre bulle, mais on était dans la même bulle.

- Pendant le spectacle, c'était amusant aussi de regarder la réaction des autres, ou de voir lorsque deux comédiens parlaient en mm temps, qui du public regardais plus l'un ou l'autre des comédiens.

LÉA PHILIPPE : Je n'ai pas tellement porté attention aux autres. Mais il est intéressant que l'on puisse choisir dans quelle direction on s'installe. Ça fait en sorte qu'on sent qu'on vit quelque chose en même temps que les inconnus qui nous entourent, même si je n'ai pas interagi avec eux.

MARTINE PINARD : D'être assis de façon aléatoire m'a trop divertie et j'étais moins concentrée sur la représentation, mais j'ai aimé les observer (les gens) en train de regarder ou de chercher d'où l'action vendrait.

VÉRONIQUE BORBOEN : L'absence complète des acteurs (ils ne se filmaient pas en direct) fait que la représentation se transforme en performance comme dans un musée par exemple. Le spectateur est entouré, mais il regarde le cinéma seul avec les autres spectateurs. On essaie de se dire que les spectateurs pourraient devenir la foule de la

Cité, le peuple qui écoute, mais ça ne fonctionne pas dans ce sens. Nous n'avons donc pas l'impression d'être dans un spectacle vivant, mais au cinéma ou dans un salon avec des amis.

NANCY TOUBAIN : expérience par rapport aux spectateurs

Ils étaient dans mon champ visuel, devenaient des sujets d'observations. Distraction (?)

Et si nous avions été debout... (?)

CASSANDRE : En tant que membre du public, je me sentais vraiment en lien avec les autres autour de moi, nous étions tous enfermés dans un cocon translucide.

### **Scène 3 : troisième question**

RICARD : On vous a présenté une mise en scène contemporaine d'un texte classique. Quels sont les liens que vous voyez entre la pièce et la société contemporaine?

SOPHIE DESLAURIERS : Pour moi, les liens avec notre société sont encore subtils, le fléau, le monde qui tourne mal, mais surtout le sentiment de malédiction est présent à mon histoire. (l'histoire d'Œdipe reste un mythe).

MIREILLE CAMIER : La sensation que j'ai face à la société contemporaine, c'est que je sens que nous faisons partie d'un tout, nous bougeons ensemble au rythme de nos actions. Chacun a sa place et sa fonction dans la mouvance de la masse. Nous avons tous une part de responsabilité sur les grandes tragédies de ce monde.

LUCIE DAVID : Et grâce à cette mise en scène, on peut transcrire vraiment ce texte à des situations actuelles.

ARIADNA BARDESONO : À un moment donné j'ai vraiment senti et puis dit dans ma tête : «I'm fucked. You totally fucked me. Qu'est-ce qui va m'arriver maintenant?» Je

l'ai répété souvent dans ma tête, avec un sourire bête, complètement prise en contrepied et pourtant pas du tout surprise. «You» ce n'est pas toi Ricky évidemment, mais eux, les pouvoirs invisibles, les fils de notre société, sans une origine définie. Ce sont les images vidéo, ces fantômes qui ne sont pas transparents, qui nous cachent des choses, impénétrables, même les plus proches.

J'ai vraiment senti d'être cet Œdipe, dans la chute, dans la misère. Pas vraiment dans la grandeur du roi auquel les citoyens avaient fait appel avant. Avant, Œdipe était hors de moi. Et moi une pure spectatrice, mais peu à peu la dimension de la pièce et la contemporaine se sont superposées, comme dans une éclipse, et comme dans une éclipse j'ai vu quelque chose très clairement pendant un moment fugace. Quelque chose en lien avec notre condition de citoyens nord-américains, avec ma propre vie. Et la réaction a été : la colère, une rage très profonde, comme celle d'une bête prise dans une cage. Oui, ton dispositif scénique est très efficace, éclairage et scénographie surtout (le son nous secoue bien d'en bas, mais des fois je le trouve forcé, excessif, ou pas subtil). J'ai vécu Œdipe (l'histoire ancienne) comme un prétexte, lequel j'avais moitié envie d'écouter, car je connais bien l'histoire. Pour moi les sensations physiques étaient plus puissantes de la reconnaissance intellectuelle du texte. Les mots fonctionnaient un peu à la façon des écrans, un autre voile qui cache, en me distrayant. Mais quelle étrange perfidie dans la relation non loyale, non directe entre moi et les images vidéo ! Je peux ne pas les regarder, ne pas les affronter. Ils ne sont pas là en tout cas, ces gens. C'est l'espace qui m'a affecté le plus.

JUSTINE : Le moment où j'ai fait le pont entre la tragédie et le monde contemporain - sans prendre le temps de rationaliser - est lorsque le berger (JF Mercier) a parlé du fait qu'il avait été l'esclave de Laïos. Si je me rappelle bien, c'est à ce moment-là qu'il manipulait son sac à dos et je me suis tout de suite dit qu'on était tous, humbles travailleurs, des petits esclaves d'un système qui nous dépasse. L'objet «sac à dos» est devenu un grand symbole de ma connexion à ce monde, à cette histoire.

ANTOINE BEAUDOIN : La modernité était bien amenée. Je sentais bien la relation avec notre contemporanéité, mais de manière intangible, sans pouvoir réellement nommer des liens précis. C'était plus une sensation...

ÉLIZABETH PATRY : J'ai trouvé que le malaise entre les spectateurs était semblable à celui que l'on peut retrouver parfois dans les transports en commun.

NICOLAS BASTIEN : Lorsqu'on regarde la politique contemporaine, je vois que comme pour Œdipe, sans s'en rendre compte, les électeurs sont souvent responsables de leur propre chute.

AMELIE LANGLAIS : l'individualisme, la technologie qui nous isole du contact. Cette idée de responsabilité face au monde qu'on évacue, pour bénéficier de plus de confort, de pouvoir, d'argent. Les concepts de la banalité du mal.... d'Hannah Arendt. Sommes-nous collectivement responsables ou individuellement responsables du mal dans ce monde?

LÉA PHILIPPE : Je n'ai pas été choquée par la transposition contemporaine, mais j'avoue que mon imagination me faisait quand même visualiser les personnages à l'époque où la pièce a été écrite. Parce que l'histoire d'Œdipe est tellement ancrée dans ma tête qu'il est difficile pour moi de l'imaginer autrement. Mais c'était tout à fait crédible. Surtout avec l'ajout de la technologie utilisée.

MARTINE PINARD : Pour la mise en scène contemporaine, c'est audacieux, car les temps ont bien changé, mais d'un autre côté la quête reste la même, lorsque l'on veut savoir quelque chose, on prend tous les moyens pour le savoir sinon le cerveau n'arrive pas à trouver de répit.

VÉRONIQUE BORBOEN : J'ai vu la pièce de Sophocle à trois reprises au théâtre auparavant et l'écoute du texte ne m'a pas paru si différente, ni plus intéressante que ce que j'avais déjà expérimenté. Le rapport au contemporain est évident, simplement

en lisant le texte qui a survécu jusqu'à nous grâce à ce rapport de l'humain à la cité.

CARL VINCENT : Ceci n'est pas du théâtre, mais tous les codes sont réunis. Je répète, ceci n'est pas du théâtre. À l'époque de l'individualité poussée à l'extrême et la présence des technologies dans toutes les sphères de notre vie, voilà que Œdipe se dépose en nous et nous fait vivre l'horreur dans laquelle il s'est mis. Serions-nous en train de commettre nous aussi l'irréparable en abusant des ressources et en dénudant les théâtres de ses comédiens sur scène?